

UNIVERSIDADE ABERTA



**Essência ou marginalidade da carta na narrativa fílmica
de
Manoel de Oliveira**

Maria Teresa Negrão Ogando dos Santos

Mestrado em Estudos Comparados - Literatura e Outras Artes
Orientação da Professora Doutora Isabel Roboredo Seara
Coorientação da Professora Doutora Maria do Rosário Lupi Bello

Lisboa, 2018

Dedicatória

A José Maria Cabral Ferreira *sj*, com quem mantive correspondência durante cerca de 50 anos.

A José Sacadura Lucas, grande amigo, que terminou a licenciatura aos 50 anos.

RESUMO

O presente projeto pretende evidenciar a importância que a carta tem na obra cinematográfica do realizador Manoel de Oliveira (1908- 2015), a partir do estudo de um *corpus* de cinco dos seus filmes mais marcantes sob o ponto de vista epistolográfico. Vamos comparar os diferentes tipos de cartas que surgem nesses filmes, e questionar a sua influência no espaço-tempo da narrativa fílmica.

Após convocar as características discursivas do texto epistolar e partindo do pressuposto de que é um texto que, depois de retirado do envelope fechado, espera ser desvendado, iremos mostrar como a carta, ao ser lida na narrativa fílmica, implica a exibição desse sigilo a terceiros.

Adotando uma abordagem comparatista, evidenciamos os processos de transcodificação da carta na narrativa fílmica, partindo do pressuposto da sua dimensão relacional. Analisando os temas privilegiados e escamoteados e as diversas tipologias epistolares presentes, focamo-nos num paradoxo do género epistolar: por um lado, é um ato privado entre dois pólos, emissor e recetor; por outro, no contexto da narrativa fílmica, as cartas privadas entram na esfera do público ao serem, também, reveladas ao espetador.

Palavras-Chave: Cartas - Discurso Epistolar - Privado *versus* Público - Narrativa Fílmica - Manoel de Oliveira

ABSTRACT

The purpose of this project is to emphasize the importance of the letter in the cinematographic work of director Manoel de Oliveira (1908-2015) by analysing of a *corpus* of five of his films, particularly significant from the epistolary point of view. We will compare the different types of letters present in those films, and determine the degree of its influence in the space-time of the film narrative.

After summoning the discursive characteristics of the epistolary text, and assuming this is a text that, after being withdrawn from its sealed envelope, is expected to be unveiled, we will determine how the letter, when read within the film narrative, implies the disclosure of its secrecy to third parties.

Adopting a comparative approach, we will make evident the transcoding processes of the letter into the film narrative, presupposing its relational dimension. Approaching the privileged and concealed themes as well as the several epistolary typologies present, we will focus on a paradox of the epistolary genre: on the one hand, it constitutes a private act between two poles, sender and receiver; on the other hand, in the context of the film narrative, private letters are made public, insofar as they are also revealed to the audience.

Keywords: Letters - Epistolary Discourse - Private *versus* Public - Film Narrative - Manoel de Oliveira

RÉSUMÉ

Le propos de ce projet est de mettre en évidence l'importance de la lettre dans l'oeuvre cinématographique du réalisateur Manoel de Oliveira (1908-2015), ayant pour base l'étude d'un *corpus* de cinq de ses films, les plus frappants d'un point de vue épistolographique. Nous proposons de comparer les différents types de lettres qui apparaissent dans ces films, tout en questionnant leur influence dans l'espace-temps du récit cinématographique.

Après avoir invoqué les caractéristiques discursives du texte épistolaire, en présupposant que celui-ci soit un texte qui, après avoir été retiré de son enveloppe fermée, attend d'être dévoilé, nous allons révéler comment la lettre, lue dans le récit filmique, implique la divulgation de cette confidentialité à des tiers.

En adoptant une approche comparatiste, nous mettons en évidence le processus de transcodification de la lettre dans le récit du film, en partant de l'hypothèse de sa dimension relationnelle. Analysant les thèmes privilégiés et escamotés, et les différentes typologies épistolaires présentes, nous nous focalisons sur un paradoxe du genre épistolaire: d'une part, il s'agit d'un acte privé entre deux pôles, émetteur et récepteur; et de l'autre part, dans le récit filmique, les lettres privées entrent dans la sphère du public lorsqu'elles sont, aussi, dévoilées au spectateur.

Mots-clés: Lettres - Discours Épistolaire - Privé *versus* Public - Récit Filmique - Manoel de Oliveira

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
------------------	---

PARTE I - Enquadramento teórico: cruzamento de olhares

1. Estudos comparatistas: relações entre literatura e cinema	6
1.1. Questões de narratologia: sequencialidade e temporalidade	6
1.2. A narrativa literária e a narrativa fílmica: processos de transcodificação	9
1.3. Manoel de Oliveira: o poder de "filmar a palavra"	11
1.4. Dialogismo e intertextualidade na filmografia de Manoel de Oliveira	15
2. Estudos discursivo-textuais	21
2.1. O género epistolar: diálogo <i>in absentia</i>	21
2.2. O género epistolar: a perenidade da escrita e o valor absoluto da palavra	24
2.3. A carta e o sigilo: que relações?	26
2.4. Processos de integração/ transcodificação da carta na narrativa fílmica	28
2.5. As vozes narrativas no cinema: voz <i>off</i> , voz <i>over</i> e voz <i>in</i> ...30	

PARTE II - Metodologia de análise

1. A escolha da obra de Manoel de Oliveira	32
2. A relevância da carta na filmografia de Oliveira	33
3. Metodologia do trabalho analítico	34
4. Seleção e justificação do modelo teórico	35

PARTE III - Olhares cruzados: entre as cartas e os filmes

1.1. A carta e sua dimensão relacional: as vozes que a produzem; o intercâmbio de papéis	36
1.2. Temas privilegiados e escamoteados	37
1.3. Destinatário público e privado	40
1.4. Tipologias das cartas nas diversas narrativas fílmicas	42
1.4.1. A carta de amor	42
1.4.2. A carta familiar	48
1.4.3. A carta de condolências	50
1.4.4. A carta de amizade	52
1.4.5. A carta híbrida	54
1.5. O segredo epistolar: formas da sua expressão	60
1.6. O olhar intrusivo do narrador	62

CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
----------------------------	----

BIBLIOGRAFIA	67
--------------------	----

FILMOGRAFIA	81
-------------------	----

ANEXOS

Anexo A - Transcrição das cartas do filme <i>Amor de Perdição</i>	I
Anexo B - Transcrição das cartas do filme <i>Francisca</i>	XIX
Anexo C - Transcrição das cartas do filme <i>Inquietude</i>	XXIII
Anexo D - Transcrição da carta do filme <i>A Carta</i>	XXIV
Anexo E - Transcrição das cartas do filme <i>Palavra e Utopia</i>	XXVI

INTRODUÇÃO

Dans sa vie et dans son travail, Manoel a défié le temps, il a défié le grand dieu Chronos. Le temps où différents gouvernements, différentes générations, différents courants artistiques se sont succédés, et avec eux les mêmes erreurs, les mêmes enchantements. Toujours avide de davantage de vie.

(Silveira, Leonor - Une actrice improbable, *Cahiers du Cinéma*, Cannes 2015, n° 711, 2015: 87).

O trabalho de investigação que nos propomos realizar nasceu de dois fascínios de longa data: o fascínio pelos textos epistolares, e o modo específico como colmatam a distância e nos aproximam dos destinatários, na comunicação quotidiana; e concomitante a este, o fascínio pela arte cinematográfica que nutrimos e cultivamos há décadas.

A obra do cineasta Manoel de Oliveira (1908-2015) foi uma descoberta que teve início com o visionamento da sua obra *Amor de Perdição* - exibido aos domingos à noite entre novembro e dezembro de 1978, no Canal 1 da Rádio Televisão Portuguesa, a preto-e-branco e em seis episódios de cinquenta minutos cada; e de *Francisca* - numa sessão de domingo de manhã do ABC Cineclube, que frequentávamos regularmente nos anos 80, no Cinema São Jorge em Lisboa. Todavia foi o filme *Francisca* que nos incentivou a mergulhar mais fundo na obra do realizador. Fazemos nossas as palavras de João Bénard da Costa : "Às vezes pergunto-me se sonhei esse filme ou se esse filme me sonhou a mim". (Costa, 1990: 71) Porque, também para nós, este foi o filme que marcou o início do interesse pela forma como o realizador faz cinema, numa simbiose perfeita entre imagem-palavra-luz-sombra, não esquecendo a forma como utiliza o tempo e o movimento.

Face à convocação frequente da carta, por parte de Manoel de Oliveira, em algumas das suas obras cinematográficas, pretendemos evidenciar o papel configurador do epistolar na narrativa fílmica de Manoel de Oliveira, circunscrevendo as características do género e traçando uma breve perspetiva diacrónica da sua evolução.

Pretendemos, pois, questionar a centralidade ou marginalidade que este texto epistolar assume no cinema de Oliveira como modo de comunicação específico, através do estudo de um *corpus* de cinco filmes do cineasta português. Assim, iremos comparar as diferentes tipologias de cartas que surgem nesses filmes, e a influência das mesmas na evolução da narrativa fílmica, com o objetivo de identificar e circunscrever as principais funções dessas cartas, e de que forma estas coadjuvam ou alteram o dramatismo no espaço-tempo em que surgem.

A carta, como objeto de aproximação e de revelação, apesar de ser bastante utilizada no cinema como elemento de comunicação e de compressão do tempo, não tem tido por parte dos estudos comparatistas a atenção que julgamos merecer. Com esta investigação esperamos, por um lado, criar uma ponte pertinente e fundamental entre os estudos epistolográficos e os estudos fílmicos; e, por outro lado, desvendar as funções e a importância que o epistolar assume na filmografia de Manoel de Oliveira.

O método de análise escolhido é comparatista porque, assim como o cinema tem em si o tempo narrativo da sequencialidade dos eventos, as cartas possuem o tempo narrativo da sequencialidade das palavras. Comparatista também porque as respostas às perguntas sobre a essencialidade ou a marginalidade das cartas na narrativa fílmica têm em consideração as diversas tipologias epistolográficas em diferentes tipos de filmes. Podemos, por exemplo, comparar a materialidade das diversas cartas tanto em grandes planos como no que diz respeito aos efeitos sonoros ligados ao ruído das páginas e da pena, ou ainda enquanto elementos visíveis, passíveis de serem lidos pelo espetador. O objeto deste estudo é, pois, comparatista, não apenas por comparar as cartas que surgem nos filmes em

análise, mas porque confronta o discurso epistolar com o fílmico.

No âmbito dos trabalhos desenvolvidos pelos estudos comparatistas, quer por investigadores estrangeiros como Claudio Guillén (2005), Daniel-Henri Pageaux (2001), Pierre Brunel (2004), Yves Chevrel (2004), quer por investigadores nacionais como Helena Buescu (2001), Maria Alzira Seixo (2001), Paula Mendes Coelho (2006) e Silvina Rodrigues Lopes (1994), entre outros, os diversos autores salientam de uma forma ou de outra a relevância dos "laços relacionais possíveis" das obras, como se encontra mencionado nesta afirmação de Yves Chevrel,

Os métodos comparatistas partem da hipótese (que não exclui outras perspetivas) de que uma obra não deve ser considerada unicamente como um absoluto, mas também nas suas diferentes concretizações e nos seus laços relacionais possíveis.

(Brunel e Chevrel, 2004: 200)

No enquadramento teórico discorreremos sobre as relações entre literatura e cinema, abordando alguns conceitos centrais como tempo, narrativa, sequencialidade, imagem-tempo e imagem-movimento. Ao analisar linguagens diferentes, a epistolar e a fílmica, abordaremos também os processos de transposição e de transmutação desses elementos - os signos caligráficos da carta, enclausurada num envelope - para os signos de uma linguagem cinematográfica. A carta tem uma materialidade própria e, como objeto, permanece junto do seu destinatário, enquanto como meio cinematográfico se torna necessário, para ser integrada na narrativa fílmica, que seja lida ou visualizada enquanto elemento plástico constituinte da cena fílmica.

Considerámos também necessário traçar o enquadramento do realizador no seu tempo, pois a dimensão nacional e internacional da sua vasta obra assume idiosincrasias que o elevaram ao estatuto de maior realizador português do século XX.¹ Bello e Coelho corroboram a importância de que a palavra se reveste

¹ "Manoel de Oliveira, sempre", *Jornal de Letras*, Ano XXXII, nº 1096, de 3 a 16 de outubro de 2012, p.17-20; "Manoel de Oliveira - Um nome para o cinema", *Jornal de Letras*, Ano XXXV, nº1162, de 15 a 28 de abril de 2015; "Hommage à Manoel de Oliveira", *Cahiers du Cinéma* nº 711, Cannes 2015, p. 76-110; "Manoel de Oliveira, 1908-2015", *Visão - Edição Especial de Homenagem*, 4 abril 2015.

para o realizador ao afirmarem:

Ao recusar certo academismo e repescar voluntariamente uma estética anterior em que o valor plástico, teatral e contemplativo do cinema e o peso da palavra filmada existiam mais como forma inevitável de comunicação cinematográfica do que como opção estética, agora claramente assumida. (Bello, 2008: 440-441)

Quanto a Manoel de Oliveira, continua a acreditar no jogo supremo e na mentira que o cinema também é, constituindo a tela uma última máscara, que restitui todo o poder, toda a autoridade à palavra. (Coelho, 2013: 89).

Manoel de Oliveira tem um prazer especial em "filmar a palavra", e tanto na intertextualidade que utiliza ao longo da sua filmografia, quanto na forma como dirige os seus atores, como se de marionetas se tratassem, consegue obter os efeitos pretendidos no espetador, interpelando-lhe a atenção e revelando-lhe a importância da palavra.

Neste contexto de intertextualidade, como salienta Buescu, a perspetiva comparatista permite-lhe,

(...) a relação entre diversas manifestações da prática artística, como por exemplo as várias artes visuais, a música, a dança, o teatro ou o cinema.

(Buescu, 2001:13)

Ainda no enquadramento teórico, e no âmbito dos estudos discursivo-textuais, serão abordados aspetos da epistolografia que são importantes nesta relação com o cinema, como o dialogismo e a polifonia, convocados para darem a conhecer ao espetador o teor dessas cartas.

Na análise do *corpus*, favoreceremos a dimensão relacional das cartas, os temas privilegiados e escamoteados, a questão do destinatário privado *versus* público-espetador, e como são abordadas, nos diversos filmes analisados, as diferentes formas de expressão do segredo epistolar. Numa análise mais detalhada, serão consideradas as diferentes tipologias de cartas que surgem nestes filmes, as

rotinas verbais e os *topoi*² epistolares bem como a forma como o olhar intrusivo, pessoal e criativo do narrador-realizador as equaciona para as realçar e, assim, cativar o espectador.

Nas considerações finais pretendemos mostrar quais as ilações que podem ser retiradas da utilização destes signos verbais - as cartas - e qual o seu papel nos filmes analisados. Pretendemos também com esta pesquisa, sob um ponto de vista comparatista, deixar abertas novas possibilidades e novos caminhos para investigações futuras, nesta conjugação dos estudos epistolográficos e dos estudos fílmicos. As cartas, ao serem transpostas para o ecrã, deixam antever a possibilidade de um cinema ancorado na palavra escrita, cujo imaginário é criado pela conjugação dos signos visuais e sonoros. Fundamental nesta análise comparatista é também a necessidade de termos consciência do nosso lugar no mundo e da nossa formação e integração no meio, de um ponto de vista socio cultural. É também necessário e imprescindível termos sempre consciência, ao longo do estudo e da investigação, da presença e do ponto de vista do outro.

² SEARA (2006: p.330): "*Topos* (no plural *topoi*) é um termo grego, cujo correspondente latino é *locus communis*, que traduzimos por lugar-comum".

PARTE I

ENQUADRAMENTO TEÓRICO: CRUZAMENTO DE OLHARES

1. Estudos Comparatistas: relações entre literatura e cinema

1.1. Questões de narratologia: sequencialidade e temporalidade

Em quais aspetos a literatura e o cinema são semelhantes e correlatos? O que os une?

Acima de tudo, a liberdade única, de que desfrutam os artistas de ambos os campos, de escolher os elementos que desejam em meio ao que lhes é oferecido pelo mundo real, e de organizá-los em sequência.

(Tarkowsky, 1998: 68-70)

Narrar é uma atividade fundamental, que faz parte da experiência humana desde tempos que antecederam o advento da escrita, pois é através da narração que organizamos os eventos das nossas vidas e os tornamos de fácil percepção para nós próprios e para o outro, como atesta Paul Ricoeur que relaciona o ato de narrar com a memória e com a temporalidade pois, ao narrar, vamos buscar acontecimentos passados no tempo humano. Em sintonia com Genette, afirma na sua obra *Tempo e Narrativa, Tomo II*:

Se, inspirando-nos em Genette, é possível chamar de "jogo com o tempo" a relação entre tempo do contar e tempo contado na própria narrativa, o que esse *jogo põe em jogo* é o vivido temporal visado pela narrativa. (...) É essa criação temporal que está em jogo na estruturação do tempo, que, por sua vez, se dá entre tempo levado para contar e tempo contado.

(Ricoeur, 1995:137)

O narrador, em contacto com o presente e através do enredo, vai criar um *continuum* na linha de tempo: uma sequencialidade temporal, que para ele fundamentam o discurso narrativo. Gérard Genette, em *Discurso da Narrativa* (1979), refere que existe uma relação entre história e narrativa (tempo e modo narrativo), que se faz através da voz do narrador. Esta voz pode assumir diversos modos, conforme a situação em que se coloca o narrador em relação à narrativa: narrador extradiegético, que não toma parte nos acontecimentos que narra; narrador intradieгético, personagem que dá voz à narrativa dentro da história; e narrador homodieгético, que Genette (1979: 230-233) apelida de metadieгético, que é o narrador-personagem que intervém nos acontecimentos. Por sua vez Reis e Lopes (2011) definem estes diferentes narradores de forma clara e exaustiva, seguindo a classificação que lhes atribuiu Genette (1979):

As funções do narrador não se esgotam no acto de enunciação que lhe é atribuído. (...) Por outro lado a voz do narrador, relevando de uma determinada instância de enunciação do discurso, traduz-se em opções bem definidas: situação narrativa adoptada (narrador autodieгético, homodieгético e heterodieгético), nível narrativo em que se coloca, etc.

(Reis e Lopes, 2011: 259-267)

Os modos de narrativa, que vamos referir ao longo deste trabalho, relacionam-se quer com a narrativa literária, quer com a narrativa fílmica. Na narrativa literária “visualizamos” mentalmente os elementos e eventos do mundo real, através da nossa memória e do nosso imaginário, e organizamo-los ou lemo-los em sequência verbal. Na narrativa fílmica, percebemos diretamente esses mesmos elementos e eventos no espaço do ecrã, em *frames* audiovisuais apresentados em sequências escolhidas pelo realizador. Em ambos os casos podemos distinguir a temporalidade da “história” narrada da temporalidade do “discurso” (a narração propriamente dita) que a representa:

A narração é uma sequência temporal. Sequência duas vezes temporal, devemos acrescentar logo: há o tempo do narrado e o da narração (tempo do significado e do significante).

(Metz, 1977: 31).

Gerard Genette, na sua obra *Discurso da Narrativa* (1979: 31), no início do capítulo, cita e corrobora o pensamento de Metz sobre esta dualidade, e refere-se-lhe acrescentando:

A dualidade aqui tão vivamente acentuada, e que os teóricos alemães designam pela oposição entre *erzählte Zeit* (tempo da história) e *Erzählzeit* (tempo da narrativa), é um traço característico não somente da narrativa cinematográfica, como também da narrativa oral, a todos os níveis de elaboração estética (...).

(Genette, 1979: 32)

A narrativa escrita, assim como a narrativa cinematográfica, têm um tempo de contar, que é o tempo da própria narrativa e o tempo da sua leitura. Assim como o filme tem também o tempo da narrativa e o tempo do visionamento (comparável à leitura literária), aos quais acresce a dimensão do espaço:

No cinema (...) uma das funções da narração é transpor um tempo para um outro tempo e é isso que diferencia a narração da *descrição* (que transpõe um espaço para um tempo), bem como da *imagem* (que transpõe um espaço para outro espaço).

(Metz, 1977: 32)

Manoel de Oliveira (Paris, 1991), numa entrevista a Raymond Bellour e Serge Daney, menciona a vontade que tinha de se encontrar com Gilles Deleuze para falarem do tempo. Como tal não foi possível, devido aos problemas de saúde de Deleuze, aconteceu uma entrevista que apareceu na revista *Chimères*, nº 14, e onde o realizador refere a profunda relação que existe entre tempo e cinema:

Le temps m' inquiète beaucoup... Le temps est dans une relation intime avec le cinéma. Les films sont mis dans les boîtes et deviennent des objets que nous pouvons regarder indépendamment de toute idée de temps, indépendamment du temps même où ils ont été faits. Mais, quand on les projette, ils ont une durée, ils parlent en temps, comme la musique comme la parole... C'est très différent du tableau qui, lui, est fixe. Le cinéma, par définition, est mouvement. Et, pour moi, le mouvement est temps.

(Bellour e Daney, 1991: 104)

1.2. A narrativa literária e a narrativa fílmica: processos de transcodificação

What does narrative do for us? (...) If we had to choose one answer above all others, the likeliest is that narrative is the principal way in which our species organizes its understanding of time.

(Abbot, 2008: 3)

Na obra *Tempo e Narrativa*, no capítulo "O círculo entre narrativa e temporalidade", Paul Ricœur (1994:15) afirma que "a identidade estrutural da função narrativa" está relacionada com "o caráter temporal da experiência humana". A definição de Ricœur é mais abrangente que a de Genette, pois inclui na categoria de narrativa os atos de palavra e os atos discursivos, sejam estes de história, cinema, ou textos de outras origens. A teoria semiótica contemporânea (Stam e Flitterman-Lewis, 2005) alargou o estudo da narrativa, e não o restringiu apenas às narrativas literárias, mas também à narrativa fílmica e a outras formas da narrativa, como a do discurso oral cotidiano; contribuiu, deste modo, para a análise dos signos com que lidamos diariamente e que assumimos como garantidos, embora não nos debruçando, por vezes, sobre os seus significados.

A transcodificação é um processo em que os signos de um sistema são traduzidos para outros de natureza diferente. Estes são percebidos através de códigos convencionados da nossa sociedade e da nossa cultura e que nos foram transmitidos de geração em geração, mas não podemos esquecer que, nessa transmutação de códigos e signos, as diferenças culturais vão implicar diferenças sensoriais. Na narrativa fílmica os signos constituem fonte de interpretação permanente para o espetador que os reconhece, embora possa não interpretá-los plenamente no momento. As imagens do filme, no contexto da narrativa, através de sistemas de referência, produzem grande riqueza de significado, levando a uma melhor compreensão das mensagens e a uma mais profunda compreensão do real, pelo espetador.

Os processos narrativos têm uma dinâmica temporal própria, resultante da interação entre o tempo diegético, o tempo do discurso, o tempo da narração, literário ou fílmico, e o tempo real vivido. As relações espacio-temporais são intrínsecas e indispensáveis para relatar as sequências de acontecimentos: num filme que vemos, num livro que lemos, numa peça de teatro a que assistimos ou mesmo, a um nível diferente, numa música que escutamos, num cartaz publicitário ou em qualquer outra imagem que olhamos, a temporalidade está sempre associada a uma específica espacialidade. Além disso, narrar implica, além da representação de uma sequência de factos propriamente ditos, o uso dos códigos e dos aspetos simbólico-significativos que lhes estão associados – só desta forma é que a narrativa pode ser eficientemente decodificada pelo seu recetor.

De facto, a ligação entre o conceito de narratividade e o de temporalidade, analisada em profundidade por Paul Ricoeur na sua obra *Tempo e Narrativa*, leva-nos a compreender que a narrativa não é apenas a narração de uma história mas sim um processo que requer uma entidade recetora (o espetador, no caso da narrativa fílmica), a qual completa o significado proposto no enunciado narrativo. O realizador, que se encontra numa posição "exterior" à narrativa que vai ser representada, escolhe um ponto de vista específico, que determinará o modo como serão dadas a ver, pelo espetador, as personagens e as suas ações, nos espaços em que se movimentam. O sentido da obra dependerá do "jogo" entre a proposta de significado feita pelo realizador e a ação interpretativa (que é sempre pessoal e também cultural) realizada pelo seu recetor.

Como atrás referimos, na narrativa fílmica coexistem os diversos tempos típicos da narrativa: o tempo diegético, o tempo do *récit* fílmico e o tempo da receção, vivido pelo recetor, o qual, no caso do cinema, coincide (pelo menos em princípio) com o do *récit* fílmico. A complexidade da realização exige, por vezes, um espetador atento à compreensão do tempo em que o filme se desenvolve, que pode incluir a utilização de *flash-backs*, *flash-forwards*, montagens em sequência e outras instâncias como, por exemplo, a representação, em plano subjectivo, dos

pensamentos ou dos sonhos. Todos esses tempos se encontram integrados no tempo da montagem, e no tempo da projeção.

No cinema, a carta cumpre frequentemente uma função narrativa e evidencia diversas temporalidades: a temporalidade real vivida pelos correspondentes, a do leitor da narrativa ficcional (neste caso o realizador que leu previamente as cartas), e a temporalidade da carta na narrativa fílmica, ao ser percecionada pelo olhar e pelo imaginário do espetador, levando-o a tornar-se também ele recetor da carta. A carta enquanto objeto materializado no ecrã vai sofrer uma transformação, e, de diálogo *in absentia*, pode transformar-se num diálogo *in praesentia*, ao ser convocada a presença de um espetador que pode rececioná-la no momento em que o seu emissor a escreve. O destinatário da carta não coincide, neste caso, com o seu recetor. Porém, noutros casos o cinema pode mesmo usar a montagem paralela para transmitir ambas as temporalidades como se coincidissem: tanto a da escrita da carta quanto a da sua leitura (pelo destinatário e pelo espetador). Seja como for, a típica temporalidade epistolar é necessariamente alterada na sua passagem para o ecrã.

1.3. Manoel de Oliveira: o poder de "filmar a palavra"

*My task which I am trying to achieve is (...) before all, to
make you see. That - and no more, and it is everything.*

(Conrad, 2007: 49)

Assim apelava aos seus leitores o escritor Joseph Conrad, e assim pretende Manoel de Oliveira, nos seus filmes: levar os espetadores a verem, sentirem e compreenderem a experiência humana, através da representação e do processamento dos diversos códigos narrativos que lhe dão forma.

O tempo que domina a obra de Oliveira pretende ser predominantemente um tempo psicológico, que leva o espetador a seguir e a compreender o fluxo do

pensamento das personagens, para ele insondável e universal, ou a refletir ele mesmo, enquanto recetor da obra, sobre aquilo que vê acontecer.

Sublinhamos a importância que Oliveira dá ao texto literário e mencionamos uma obra fundamental a esse propósito, de Mathias Lavin *La parole et le lieu - Le cinéma selon Manoel de Oliveira* (2008), que dedica todo um capítulo ao poder da palavra, *Puissance de la parole*, (2008: 43-104). Referindo-se a esta questão, Lavin nomeia diversas formas de presença da palavra na obra de Oliveira, desde separadores no ecrã como no tempo do cinema mudo, passando por livros na mão de personagens, até às cartas que iremos analisar de forma detalhada e, através das quais, iremos "*confirmar o termo de 'palavra visual'*", proposto por Oliveira" (2008: 62). Estas palavras desvendam a presença do homem que está por detrás da câmara de filmar, e a sua visão pessoal do mundo.

O universo cinematográfico de Manoel de Oliveira recorre a códigos da literatura e do teatro mas, também, aos de outras artes como a música, a pintura e a escultura, códigos esses utilizados nos seus filmes de forma a enriquecerem a sua plurissignificação, acentuando a relação espaço-tempo e o diálogo interartes, que marcam o estilo narrativo característico da sua filmografia.

Nos seus filmes, o ponto de vista do narrador, quer seja exterior à ação narrada, quer seja interior, assume frequentemente uma posição explícita, que altera alguns dos códigos da ficção narrativa literária, podendo realizar-se através de processos diferentes - nomeadamente no modo como as cartas são apresentadas nos filmes, através da voz *off*, da voz *over*, da voz *in* ou de elementos visuais, como as cartas a serem escritas, guardadas ou lidas pelo espetador. Tais processos fornecem uma focalização interior ou exterior e fazem com que a narrativa adquira uma diferente perspetiva em termos de temporalidade, já que as diferentes "vozes" têm implicações concretas na relação que é estabelecida entre o tempo diegético e o tempo do discurso.

Através dos diversos tempos da narrativa fílmica, vai sendo estabelecida uma ligação entre personagens-atores e a palavra dita, sempre com uma forte

componente visual: um plano do corpo das personagens, a acentuação de um detalhe, um pormenor de maquilhagem, uma emoção tornada intensa pela incidência da iluminação, num jogo permanente de luz e sombras, através da utilização do tempo em planos fixos e longos ou, pelo contrário, através de planos curtos que fornecem, por exemplo, um enquadramento da paisagem circundante. O realizador oferece-nos, deste modo, elementos complementares e praticamente simultâneos à informação que é colhida nas cartas, sugerindo também por vezes que existe uma outra realidade fora do ecrã, e que no espaço do ecrã o mundo filmado é um simulacro. Assim, o universo epistolográfico entra em relação com esses outros mundos intra e extra-diegéticos, criando novas significações

A estilística de Manoel de Oliveira é caracterizada por esta aposta na visibilidade do artifício e do simulacro “teatral”. O realizador procurou, ao longo da sua obra, dar prioridade a elementos significantes como o ator, a palavra e a luz, visando encontrar a teatralidade pura. A iluminação tem um papel semiótico autónomo, e os jogos de luz, cor e sombras são elementos utilizados através dos seus valores simbólicos. Os atores olham, diversas vezes, de frente para o espetador, de modo a sugerir-lhe que existe uma outra realidade para lá do ecrã, e lembrando-lhe que, no espaço do ecrã, o mundo é um simulacro. Ao aproximar o cinema do teatro, Oliveira apostou na relação personagem-ator-espetador, como já antes fizera por exemplo o ator, cenógrafo, diretor de teatro e teórico Edward Gordon Craig (1872-1966), que pretendia mostrar, através da teatralidade não realista, a artificialidade das narrativas escolhidas, com o objetivo de seduzir e envolver o espetador (Craig, 1957), como tão bem sintetiza Monique Borie (1996) na sua obra sobre a *Estética Teatral*:

Gordon Craig (...) imagina então um teatro, se não completamente livre do ator, pelo menos onde o ator teria conquistado as qualidades da marioneta: desnaturalizado, libertado da psicologia, não buscaria mais encarnar ou viver, mas representar, exprimir, simbolizar. (...) Apenas ela pode satisfazer as exigências de um teatro que recusa o realismo em nome do símbolo, linguagem de beleza e linguagem dos grandes temas da vida e da morte.

(Borie, 1996: 386)

A carta, ao ser transposta para o ecrã, adquire um maior valor polissémico, uma vez que, como já acenámos, não apenas complexifica o âmbito da temporalidade, como surge acompanhada de diversos outros elementos significativos. As imagens das folhas de papel, do texto da carta, da caneta com que se escreve, da pena e do tinteiro, da mesa e da cadeira usadas, do ambiente espacial, são outros tantos elementos semióticos que vão contribuir para enriquecer e estruturar a narrativa, contribuindo para a ancoragem da carta na narrativa fílmica. Rita Benis no seu artigo "A palavra é uma imagem", reforça essa ideia de que, para Manoel de Oliveira, a importância da palavra está relacionada com a sua intenção de "permanecer fiel à enunciação de factos, aos testemunhos (focando-se mais a sua dimensão de mistério do que a necessidade de sobre eles tirar conclusões)". (Benis, 2016: 64)

A função das cartas na obra de Manoel de Oliveira pode variar bastante, umas vezes sendo de teor essencialmente narrativo, outras lírico ou apenas informativo. Em *Amor de Perdição*, Oliveira convoca a carta para nos tornar cúmplices do amor entre Teresa e Simão. Em *Francisca* faz-nos "sentir" o tema da morte através da carta de condolências de abertura, antes de a narrativa ter início, e também através das outras cartas do filme, a mencionarem igualmente o *topos* das condolências. Em *A Carta* fornece uma revelação do destino de Madame de Clèves, e em *Palavra e Utopia* trata-se de uma resenha histórica, de homenagem ao Padre António Vieira. As cartas são aqui elementos informativos e também dramaturgicos, que vão alterar o tempo da narrativa. Umas vezes vão dinamizar a narrativa, outras retardá-la, e outras revelá-la antecipadamente.

Por seu turno, no filme *Palavra e Utopia*, como o próprio título indica, a temática é a força da palavra e a importância da utopia em António Vieira. O filme tem início com uma cena de um seu julgamento em 1663, em Coimbra, e Vieira apresenta-se com o nome, profissão e data de nascimento. Os seus sermões e os processos de que foi vítima, devidos a jogos do poder político e religioso, assim como as cartas sobre as quais focaremos a nossa atenção, tudo nos vai mostrar, ao longo do filme, a importância que a palavra e a escrita tiveram para o jesuíta, e

como as utilizou. Neste filme, Oliveira salienta o papel das cartas para esse homem da palavra que foi o Padre António Vieira, e transmite-nos a sua ânsia de transmitir a palavra escrita. Por vezes, este escreve com frenesim, para conseguir atingir rapidamente os objetivos dessas missivas, e quando as dita, por não poder já escrever pessoalmente devido às suas debilidades físicas, fá-lo com uma voz imperiosa de quem pretende fazer-se ouvir.

Também neste filme Manoel de Oliveira quer transmitir-nos, enquanto espetadores, a importância da palavra na sua vida pessoal e na sua obra cinematográfica.

1.4. Dialogismo e intertextualidade na filmografia de Manoel de Oliveira

Em todo o enunciado, contanto que o examinemos com apuro, levando em conta as condições concretas da comunicação verbal, descobriremos as palavras do outro ocultas ou semiocultas e com graus diferentes de alteridade.

(Bakhtin, 1997: 318)

A base do princípio do dialogismo é a compreensão da relação de identidade-alteridade, evidenciando o papel ativo do *outro* na construção de si, e que podemos resumir com esta frase de Bakhtin: *"Notre individualité n'aurait pas l'existence si l'autre ne la créait."* (Bakhtin, 1984: 55)

Subscrevemos neste estudo o conceito bakhtiniano do dialogismo, segundo o qual o discurso se realiza entre dois interlocutores, numa relação de identidade-alteridade. A carta é uma marca de interação escrita, que afirma a palavra como dialógica, estabelecendo uma relação entre os correspondentes. E o modo como a linguagem é utilizada, nessa comunicação, tem a ver com a forma de relação com o *outro*, transformada por esse lugar único existente no espaço-tempo - a sociedade onde vive - que determina a forma do como se diz e do que se diz.

No discurso epistolar quem escreve não é um ser uno e assume no dia-a-dia, e como consequência também na escrita epistolar, diversos papéis que o levam a interagir e a ser compreendido pelo *outro*, ou não, de forma intensa.

E o modo como a linguagem é utilizada, nessa comunicação, tem a ver com a forma de relação com o *outro*, transformada por esse lugar único existente no espaço-tempo - a sociedade onde vive - que determina a forma do como se diz e do que se diz.

Sob o ponto de vista do dialogismo, o epistolar não tem só a ver com memória, mas com a consciência e o imaginário de um e do *outro*, no sentido da alteridade. A razão de ser da troca de cartas, é uma necessidade de manter uma relação de aproximação e/ou de distanciamento entre locutor e interlocutor: escutar o *outro*, fazê-lo escutar-nos, e fidelizar uma relação de correspondência. Qualquer que seja a tipologia da carta, esta assume-se como um texto dialógico, um texto destinado e endereçado a um *outro*.

Para comunicar com esse *outro*, o remetente da carta (emissor) constrói, através do discurso epistolar, uma imagem de si que pretende seja perceptível pelo destinatário. A carta, segundo Bernard Beugnot, é uma "*mise-en-scène du moi*" que suscita um efeito no destinatário - emocioná-lo, seduzi-lo, partilhar um segredo. O que é dito já foi enunciado previamente e é orientado para a abertura ao *outro*, sendo a tensão entre o desejo de comunicar e a vontade de guardar para si essas palavras que vão conduzir à reciprocidade da troca de correspondência, assente em um pacto epistolar.

As narrativas criadas, ou não, a diversas vozes, incluem elementos e referências a outros textos, que poderão ser reconhecidos pelo destinatário no processo de transcodificação, e que apelidamos de intertextualidade. Este é um conceito que pode ser interpretado de diversas formas, como podemos verificar em diversos

autores. Aguiar e Silva ³ ao citar Bakhtin, Kristeva, Rifaterre e Barthes, entre outros, afirma que:

O texto é sempre, sob modalidades várias, um *intercâmbio discursivo*, uma tessitura polifónica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências.

(Aguiar e Silva, 1982: 593)

Assim como um texto vai sempre referir-se a outros textos, também uma palavra pode ter diversos significados. Cada texto não está apenas contido na sua existência própria, tendo sempre novas possibilidades de significação, e é através da sua intertextualidade um mundo de significados a descobrir.

No *E-Dicionário de Termos Literários* ⁴, coordenado por Carlos Ceia, na definição de *Intertextualidade*, de Ivete Walty, encontramos uma visão complementar à de Aguiar e Silva mas centrada na figura do leitor:

Atente-se, então, para o fato de que a intertextualidade, centrada também na figura do leitor, perturba qualquer possibilidade de cronologia rígida para a historiografia literária, na medida em que as associações feitas são livres. Até mesmo o conceito de tradução é revisto, numa perspectiva intertextual, como uma leitura da obra, uma recriação.

³ AGUIAR E SILVA, Vítor (1982), 4ª edição - "Texto, intertextualidade e intertexto", *Teoria da Literatura*, pp.592-601

⁴ Walty, Ivete: s.v. "Intertextualidade", *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia, disponível em <http://www.edtl.com.pt>, consultado em 17.05.2017.

Alfaro ⁵, na revista *Atlantis*, no artigo "Intertextuality: origins and development of the concept", foca-se na importância do leitor, mas aponta o problema de este poder não entender a intertextualidade do texto e o reduzir ao silêncio.

Each text is trapped in a network of relations, between the different parts that constitute it, between that text and those which precede it, or those that come after it, or even those which never were. (...) In turn, all those relations can be said to exist in as far as they are perceived by the reader, who may discover an echo, but may equally silence it.

(Alfaro, 1996: 281).

Numa perspectiva de intertextualidade, o realizador Manoel de Oliveira não se limita a considerar apenas textos, literários ou não, mas sim a fazer uma abordagem crítica através da qual, numa interdisciplinaridade com as outras artes, nomeadamente a pintura, a fotografia, e a música, envolve e seduz o espetador. Aquelas, dialogam entre si e valorizam a narrativa fílmica, coadjuvadas pelo ator que se torna um complemento da encenação. O realizador, deixando-se fascinar pelo indizível, transforma a realidade, com a finalidade de o espetador, através do olhar, criar para além do visível um diálogo com a imagem visionada.

Em toda a vida e filmografia de Manoel de Oliveira sentem-se e observam-se, influências que derivam e se confundem com a sua experiência de vida, de homem culto e cosmopolita, amante do Douro e do Porto. A interdisciplinaridade está sempre presente nas referências a textos literários, livros lidos pelas personagens, a citações de autores que as personagens fazem, pinturas, esculturas, monumentos e música que evocam. Nos seus filmes, nada é deixado ao acaso: a alma romântica e de viajante dos portugueses, a história, o mar, a inquietude sobre a morte, o fascínio pela alma. E o Porto sempre presente nos cenários dos seus filmes, nos argumentos, nos atores (*A Carta* e a escolha de Pedro Abrunhosa), nas parcerias com escritores do Porto como Agustina Bessa-

⁵ Alfaro, Maria de Jesus Martinez (1996) - "Intertextuality: origins and development of the concept", *Atlantis - Revista de la Asociación Española de Estudios Angloamericanos*, Vol.18, No. 1/2, Junio-Diciembre 1996, pp. 268-285, <http://faculty.weber.edu/cbergeson/quixote/martinez.pdf>, consult. em 17.05.2017.

Luís (a obra *Fanny Owen*, que deu origem a *Francisca*), e António Patrício, (o conto *Suzy*), exemplos estes de filmes que fazem parte desta investigação.

Nos filmes escolhidos para esta pesquisa, encontramos alguns exemplos dessa transcodificação e intertextualidade: em *Amor de Perdição*⁶, o texto é do romance de Camilo Castelo Branco; *Francisca* é uma adaptação da obra *Fanny Owen*⁷ de Agustina Bessa-Luís; *A Carta* é uma adaptação à época contemporânea, da obra *La Princesse de Clèves*⁸ de Madame de Lafayette; *Inquietude* é uma adaptação de três contos, e o episódio selecionado *Suzy* é uma adaptação de um conto de António Patrício (1878-1930)⁹; e em *Palavra e Utopia* encontramos excertos de algumas das inúmeras cartas e sermões do Padre António Vieira (1608-1697)¹⁰.

Manoel de Oliveira procurou sempre inovar e aproximar as outras artes do cinema, nomeadamente a pintura e a música. Nestes filmes, que ele escolhe realizar, encontramos em algumas das cenas de *Amor de Perdição* e de *Francisca* composições visuais hieráticas que nos remetem para pinturas vivas, que nos lembram, pela luminosidade e pelos enquadramentos escolhidos, os quadros de Velásquez, Goya ou Columbano Bordalo Pinheiro, em que as personagens se destacam sobre fundos escuros. No episódio intitulado *Suzy*, destaca-se na parede, sobre a cama, uma pintura de uma mulher voluptuosa e nua, mas com a face virada para a parede, enquanto *Suzy* se encontra sentada na cama vestida com um robe de seda vermelho. No filme *A Carta*, o homem por quem a princesa se apaixona é um cantor de *rock*, Pedro Abrunhosa. No filme, a sua personagem, é a de um famoso cantor. E a música do filme inclui excertos de concertos seus. Manoel de Oliveira mencionou¹¹ numa entrevista que escolhera este cantor porque, nos tempos modernos "os cantores de *rock* são príncipes".

⁶ BRANCO, Camilo Castelo (1988), [1862] - *Amor de Perdição*, Lisboa

⁷ BESSA- LUÍS, Agustina (2002), [1979] - *Fanny Owen*, Porto: Público Comunicação Social, S.A.

⁸ LAFAYETTE, Madame de (2000), [1678] - *Madame de Clèves*, Paris: Éditions Gallimard/Folio.

⁹ PATRÍCIO, António (2008) [1910] - "Suze", *Serão inquieto-Contos*, Lisboa: Bibliotrónica Portuguesa,

http://www.bibliotronicaportuguesa.pt/wpcontent/uploads/2015/03/Antonio_Patricio_Serao_Inquieto_Contos_VVEE.pdf, consultado em 22.05.2017.

¹⁰ VIEIRÁ, Padre António (1995), [1735] - *Cartas, Volume I, II, III*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

¹¹ PORTUGAL online 24 (21.08.2014) - *Manoel de Oliveira em entrevista La Lettre (A Carta)*, <https://www.youtube.com/watch?v=uDSYPRiVrg0>, 14'17", consultado em 22.05.2017.

Em *Palavra e Utopia*, para além das cartas e dos sermões de Padre António Vieira, podemos observar, como solução cinematográfica, no início de alguns dos capítulos do filme, quadros de época, com o local e a data, onde se passa a ação.

A intertextualidade procurada por Oliveira não se restringe, portanto, ao nível literário e verbal, mas estabelece-se também como diálogo inter-artístico, criando uma teia de relações estéticas complexas, onde cada forma de arte assume um papel dinâmico e complementar em relação às outras.

2. Estudos discursivo-textuais

2.1. O género epistolar: diálogo *in absentia*

L'absence n'est-elle pas pour qui aime la plus certaine,
la plus efficace, la plus vivace, la plus indestructible,
la plus fidèle des présences ?

(Proust, 1973: 164)

Algumas das cartas, que são alvo deste estudo, são textos que se baseiam no quotidiano de quem as escreve, imagens e discursos socioculturais, que pretendem colmatar a distância espacio-temporal entre os correspondentes. A carta pressupõe sempre um outro sujeito, e compromete ambos os intervenientes a escreverem e a responderem. É imperativo responder à carta recebida para manter vivo o pacto epistolar, pois não responder é quebrar essa matriz, é votar o outro ao silêncio. O pacto epistolar pressupõe, além do escrever regularmente, a sinceridade, o dizer tudo. A carta é um espaço onde cada um expressa os seus mais íntimos pensamentos, e onde cada um escreve sobre o que tem passado e sentido.

No texto epistolar estamos na presença de diversos tempos: o tempo da escrita que é o tempo do presente; o tempo dos acontecimentos passados; o tempo futuro que é o tempo da leitura de quem recebe a carta, o destinatário da mesma. Mas com estes tempos coexiste um outro, que é o tempo do leitor: destinatário exterior à carta, que somos nós e, no caso do cinema, é o espetador. A carta é portanto um lugar único, determinado por diversas coordenadas espacio-temporais.

The meaning of any epistolary statement is determined by many moments: the actual time that an act described is performed, the moment when it is written down, the respective times that the letter is mailed, received, read, and reread. Time intervals and intervening events are of crucial importance.

(Altman, 1982: 129-130)

O *topos* mais frequente da carta é o da ausência, diálogo *in absentia*, como Cícero o definiu no século I a.c., nos seus discursos *Philippiques*, e como De Giorgio,¹² o menciona, "Chez Cicéron, on l'a déjà évoqué, la tension entre absence et présence est au cœur de la définition générique de la lettre amicale." Fernando Pessoa, numa carta a Ofélia, corrobora essa ideia ao afirmar a Ofélia,

Visto que diz que não me quer ver e que lhe custa querer não me querer ver (...) e que lhe escreva porque escrever é estar à distância.¹³

(Pessoa, 2012: 215)

Interrogamo-nos se essa distância aproxima, um e o outro, ou se os afasta. Kaufmann na sua obra *L'Équivoque Épistolaire* (1990) teoriza sobre essa problemática, levantando pela primeira vez a questão de as cartas, apesar de serem um meio de aproximação das pessoas e estabelecerem uma ligação entre elas, criarem também uma distância que, por vezes, não se deseja quebrar.

En général, on se correspond pour se rapprocher de l'autre, pour communiquer avec lui, du moins le croit-on. Mais peut-être est-ce surtout de son éloignement dont on fait alors l'expérience. Il y a en effet dans le geste épistolaire une fondamentale "équivoque", (...) conduit aux frontières de l'écriture poétique.

(Kaufmann, 1990: 8)

Haroche-Bouzinac, na obra *L'Épistolaire* (1995), sublinha o caráter que a carta tem como um discurso próprio dos ausentes, mas subscreve a anterior interrogação de Kaufmann: a carta aproxima ou mantém o outro à distância?

La lettre est souvent présentée comme bienfaitrice parce qu'elle met en œuvre une illusion, illusion de présence, illusion de dialogue, voix recréée dans le silence d'une lecture muette. Sa force est celle de la compensation: l'expression "tromper l'absence" revient sous la plume de plusieurs correspondants.

(Haroche-Bouzinac, 1995: 70)

¹² DE GIORGIO, Jean-Pierre (2005) - "Absence et présence dans les lettres d' exil de Cicéron", *Interférences* [En ligne]. 8 - 2015, <http://interferences.revues.org/5468>, consult. em 17.05.2017.

¹³ PESSOA, Fernando; Queiroz, Ofélia (2012) - "Carta de 24 de Setembro de 1929", In *Cartas de Amor de Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz*, Lisboa: Edições Assírio e Alvim, pp. 214-215.

A carta é o veículo das palavras escritas, ditas ao outro, e que servem para, como afirma Brenot, "conjurer l'absence" (Brenot, 2000: 29).

Se a ausência está sempre presente quando escrevemos uma carta, também o que a recebe só tem a presença do outro através da escrita, e essa distância vai tornar mais fácil, por vezes, dizer determinadas verdades mais desagradáveis e mais difíceis, porque o outro está ausente.

O epistológrafo, como Diaz¹⁴ (Brigitte e José-Luis) mencionam no artigo "Le siècle de l'intime", é como um encenador da sua própria intimidade,

Metteur en scène de son intimité, l'épistolier fixe par ces didascalies où il se donne à voir saisi dans un cadre, un moment, une posture physique, spirituelle, existentielle, la scénographie d'une intériorité qui, paradoxalement, a besoin de s'exhiber pour exister.

(Diaz, 2009)

Jürgen Siess, aborda também esta questão do poder de quem escreve, transmite ideias, e antecipa as reações do outro, no artigo "La marquise et le philosophe. La rencontre épistolaire entre Marie du Deffand et Voltaire",

Chaque épistolier dispose du temps et de l'espace dont il a besoin pour développer son point de vue. Pour renouer avec la parole de l'autre, il lui incombe de reprendre sa voix et d'anticiper sur ses réactions. (Siess, 1998: 313).

¹⁴ DIAZ, Brigitte e José-Luis (2009) - "Le siècle de l'intime", *Itinéraires*, 2009-4, p. 117-146, <https://itineraires.revues.org/1052>, consultado em 17.05.2017.

2.2. O género epistolar: a perenidade da escrita e o valor absoluto da palavra

Compreendo lentamente a voracidade branca das
palavras. (...)

Palavras que não interrompem e seguem a fluência
de que nascem.

(Ramos Rosa, 1987: 40)

A materialidade da carta não se reduz apenas a uma folha de papel, mas compreende todo um conjunto de complementos, tais como a pena ou a caneta com que se escreve, a qualidade do papel utilizado, o envelope escolhido e a forma de o endereçar, e também pequenas recordações que se enviam dentro da carta, desde flores secas, a fotografias, a desenhos, ou qualquer outro pequeno objeto simbólico que possa ser conjuntamente remetido. A missiva, além de ser um lugar de silêncio, é também um lugar de criatividade, um lugar secreto e sigiloso onde dois seres se encontram, como afirma Brigitte Diaz na sua obra *L'Épistolaire ou la pensée nomade: formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIXe siècle*:

En dépit de sa fragilité, le contrat de confiance qui lie les épistoliers, et qui exige souvent la close du secret, n'existe ni dans le cas du journal, qu'on n'adresse qu'à soi mais qui est toujours susceptible d'être violé par un regard effracteur, ni dans celui de l'autobiographie, où l'auteur doit toujours faire face à de potentiels lecteurs « malévoles ».

(Diaz, 2002: 167- 168)

Escrever uma carta é reter no espaço-tempo da folha de papel, o passado que vemos através da nossa memória, e construímos no presente para o dar ao *outro*. Através da escrita epistolar queremos preservar, na carta, um *continuum* narrativo, que é reiterado pela ausência e pela separação, e que é corroborado através do valor da palavra e da escrita. A carta é um testemunho ímpar da perenidade da escrita e do valor absoluto da palavra, que "*fixa e cristaliza a palavra*", como afirma Carreto (1998: 37). E, mais uma vez, cito o poeta António Ramos Rosa quando afirma "*Entreabertas entre os espelhos e os reflexos de astros, as*

palavras buscam a consistência da terra". (Ramos Rosa, 1987: 40). Assim, o epistolário procura também que as suas palavras cheguem, com clareza e consistentes com o seu pensamento e sentir, ao seu destinatário.

Enquanto no século XIX, um dos períodos áureos da epistolografia, se deu valor ao íntimo e ao confidencial, nos nossos dias o paradigma da comunicação mudou completamente, e o fenómeno epistolar está a ser substituído, pela troca de mensagens eletrónicas, que apesar de continuarem a ser uma comunicação escrita se alterou, e onde apenas existem uma intimidade e segredos fictícios. Sobre o assunto do correio eletrónico, consultámos a tese de Seara (2006: 358-440), no capítulo intitulado "Correio Electrónico - O Sortilégio da Palavra". Neste género de comunicação escrita, as pessoas mais facilmente expõem a sua vida privada, por não terem de utilizar um papel nem apor uma assinatura, como marca de autoria.

A importância do gesto autógrafo, que confere à assinatura a sua singularidade, constituiu, ao longo dos séculos, uma idiossincrasia que hoje é questionada quando se trata da comunicação electrónica. As transformações técnicas fazem bascular esta noção de escrita identitária, na medida em que colocam problemas de validação do acto e sobretudo, reduzem, a panóplia de formas estéticas, simbólicas e criativas de rubricar.

(Seara, 2006: 405)

O tempo de escrita e leitura do presente correio electrónico é cada vez mais rápido, e exige do destinatário uma resposta cada vez mais célere. Há uma pressão sobre os interlocutores que o correio tradicional não tinha, sendo do conhecimento geral que a comunicação por carta não era síncrona. Nos filmes de Manoel de Oliveira, esse tempo de escrita e de leitura é-nos dado através de tempos e planos lentos e longos, propondo deixar espaço para uma estrutura de reflexão e contemplação do espetador, como o próprio cineasta menciona:

O plano ganha outro sentido com a sua duração. Veem-se outros movimentos e pormenores. Dispõe-se de tempo. (...) Não se passa nada, mas passou-se alguma coisa.

(Bæcque e Parsi, 1999: 141)

O tempo da carta tradicional, é também um tempo íntimo, que nos faz refletir, e nos leva a interrogar-nos sobre a comunicação escrita atual, que não deixa espaço, nem tempo, para meditações.

Thomas Brandlmeier apelida o tempo no cinema deste realizador de "imperfeito fílmico" ¹⁵ e afirma que o mesmo "não deve ser confundido com o *flashback*" pois para o cineasta é "um passado que ainda não acabou e que surge de repente, misturando-se com a narrativa do presente". (Brandlmeier, 2013:19). Os tempos do cinema de Oliveira interligam-se passado-presente-futuro, e essa é uma das razões dos seus filmes com as cartas, como protagonistas, terem sido tão utilizadas por si no seu cinema. Essas mesmas cartas, através dos tempos de mediação entre escrita e leitura, alteram-se nos seus filmes. Uma vez são lidas e recebidas de imediato, e em outras vezes vêm-las a terem sido escritas posteriormente à sua leitura.

2.3. A carta e o sigilo: que relações?

Se a carta é um lugar de representação, onde o destinador se delega, ela é também, por si, um espaço fechado, secreto, um corpo envolto nas suas vestes, que seduz, que se despe (abre), que se toca e se viola. (...) Ela é o corpo qu se envia.

Parreira da Silva (1998: 137)

A carta é um género textual, que exige uma reciprocidade entre um remetente e um destinatário. Nem sempre é preciso este binómio, dependendo do tipo de carta a que nos referimos. Nas cartas familiares, geralmente esperamos uma resposta, mas nas cartas de condolências nem sempre existe esse pacto epistolar de obrigatoriedade de resposta na receção da mesma.

¹⁵ BRANDLMEIER, Thomas (2013) - Cinema impuro, tempos delimitados e melodramas perversos. In Carolin Overhoff Ferreira, *Manoel de Oliveira - novas perspectivas sobre a sua obra*, p. 19-30.

No percurso que medeia entre um e outro a carta é fechada, o que torna mais fácil essa escrita de si, as confidências e a espontaneidade. Haroche-Bouzinac menciona esse espaço de intimidade que é a carta:

Le désir de secret des épistoliers va bien au-delà du souhait qui consiste à voir se constituer para la lettre un territoire privé: il signifie à l'intérieur de cet espace la constitution d'un lien qui, à l'abri des regards, n'engage que l'épistolier et son destinataire.

(Haroche-Bouzinac, 1995: 49)

O significado desse gesto epistolar secreto e privado obriga o epistológrafo a fechar-se sobre si próprio, e a criar uma imagem do seu mundo cotidiano e das suas ideias de forma a poder partilhá-las com o outro. Na interação epistolar existe uma expectativa de resposta por parte do recetor, que se vai tornar, por sua vez, o emissor ao responder. Este aspeto, de constante retorno, configura o maior prazer de quem escreve: o tornar-se autor, na expectativa de ser lido.

Nas cartas que analisamos vamos encontrar, em algumas delas, essa materialização do segredo partilhado.

A prática epistolar é, na sua essência, uma prática sigilosa e confidencial, que revela uma intimidade com um outro, mas na qual há sempre o risco de esse outro denunciar esse mesmo íntimo e desvendar os segredos do escrevente. As palavras têm o poder de unir, mas podem, ao ser desvendadas a terceiros, separar. Ao ser escrita, a carta, torna-se, corpo, materialidade, e objeto.

2.4. Processos de integração/ transcodificação da carta na narrativa fílmica

The process of presenting a literary text on film is one in which the stock formal devices of narrative - point of view, focalization, tense, voice, metaphor - must be realized by quite other means, and this is where the creative mettle of the adapter is put supremely to the test.

Whelehan (1999: 9)

A carta tem uma dimensão própria, e é para quem a recebe um objeto de desejo e de prazer antecipado. Como objeto que contém a palavra escrita torna-se nos diversos filmes numa palavra desvendada, e em palavra proferida. De uma relação discursiva e perceptível, apenas, entre emissor e recetor, vai ter de se transformar para o espetador a entender como experiência sua. A forma singular de o realizador aproveitar as cartas, como elementos importantes da narrativa fílmica, nesta tradução de um sistema para outro, vai permitir ao espetador percecionarem as mensagens que não são, apenas, as mensagens do texto escrito na carta.

O tempo de intervalo entre escrita-envio-receção não é igual à temporalidade na narrativa fílmica, ou seja, não é diferenciado nem marcado por um tempo real. É apenas suposto, e tomado como uma premissa, que esta assincronia da comunicação escrita é do conhecimento do espetador. Este aspeto da transcodificação da carta, e da sua temporalidade na narrativa fílmica, será mais aprofundado no capítulo da "Análise do *Corpus*".

Nas diversas narrativas fílmicas, a temporalidade da escrita da carta e da leitura é diferente, de filme para filme. O tempo da escrita é um tempo da história, enquanto o tempo da leitura é um tempo da narrativa, e esse tempo num outro vai ser percecionado de formas diferentes pelo espetador, através da visão do

realizador. Com planos longos para a podermos ler, ao mesmo tempo que a ouvimos ser lida, como em *Amor de Perdição*; com planos fixos para ouvirmos a leitura das cartas pelos destinatários, como em *Francisca*; ou em planos médios, por vezes de *close-up*, para as ouvirmos quando são escritas ou ditadas pelo remetente, como em *Palavra e Utopia*.

Em *Amor de Perdição* vemos as cartas a serem escritas, recebidas e lidas, e por vezes também a serem respondidas de imediato; em *Francisca*, quando surgem na narrativa fílmica, são apenas para serem lidas, com exceção da frase da carta de Camilo, que mencionámos anteriormente "*Há segredos entre os vivos que chamam a sombra dos mortos.*" (Carta 2, p.XXII), lida por José Augusto por cima do ombro de Camilo; ou são escritas e lidas como em *Inquietude-Suzy*, carta que a destinatária não vai receber porque já não está viva; e outras em *Palavra e Utopia* são lidas no tempo da escrita, mas raramente visualizamos o recetor a lê-las.

Em *Amor de Perdição* Teresa, antes de partir para o convento, guarda as cartas numa caixa onde previamente guardava uma imagem da sua santa protetora, e assim o pai, acreditando que é por devoção que ela quer levar a caixa, não lhe nega esse direito. Mais tarde, quando Simão parte para o degredo leva-as consigo e Mariana, depois da morte deste, atira-se ao mar com a caixa das cartas para poder cumprir o pedido de Teresa a Simão, de as destruir, e Mariana demonstrando assim o amor que tinha por ele.

Tudo isto é mostrado ao espetador, para que este entenda o grande amor que unia aquelas três personagens. O filme termina com as cartas espalhadas no mar, símbolo da efemeridade do amor e da vida.

Nada é deixado ao acaso pelo realizador, e vem a propósito citarmos Umberto Eco quando afirma:

(...) por muitas que sejam as interpretações possíveis, umas repercutem sobre as outras, de tal modo que não se excluam, mas que pelo contrário se reforcem mutuamente.

(Eco, 1983: 61)

2.5. As vozes narrativas no cinema: voz *off*, voz *over* e voz *in*

A voz é autónoma. Tem um valor muito forte nos meus filmes, tanto como a imagem. A voz ou um momento de acção têm o mesmo valor.

(Manoel de Oliveira in Bæcque, Parsi, 1999: 87)

O cinema é, antes de tudo, imagem. É um olhar dirigido ao que vemos enquadrado naquele rectângulo a que chamamos ecrã e com as suas vozes narrativas. O cinema recorre a uma nomenclatura própria para designar essas vozes, embora nem todos os teóricos¹⁶ estejam em sincronia com as definições destes termos. Alguns dos conceitos apresentados por Limoges (2013) no artigo *De l'écrit à l'écran*, foram seleccionados, como terminologia, para esta investigação.

Nestes filmes que vamos analisar encontramos, para além da voz *in*, que sai da boca do ator-personagem, e se encontra no nosso campo visual, as vozes *off* e *over*, cujo emissor está ausente do nosso campo visual (apesar de no primeiro caso fazer parte do universo diegético e no segundo não). Todas estas vozes traduzem atos de fala que vão interagir e influenciar a sequência das imagens que nos são apresentadas. A voz *off*, cujo emissor está fora do nosso campo visual, vai ajudar a criar uma nota enigmática na imagem, evocando e por vezes mesmo servindo para comentar um acontecimento.

Num tecido ficcional em que as fronteiras entre verdade e mentira não passam de construções retóricas e de miragens, a presença da carta associada à voz poderá participar de uma lógica de revelação que transcende as ilusões enunciativas (o que vem, aliás, reforçar o carácter perturbador e quase ofuscante da carta).

(Carreto, 1998: 28)

¹⁶ CHION, Michel (1947-), analisa a voz, como aspeto central dos filmes sonoros; DANEY, Serge (1944-1992), crítico francês de cinema, divide as vozes em *in*, *off*, *over* e *out* ; LIMOGES, Jean-Marc, Doutorado em Literatura, artes do espetáculo e do cinema, Universidade de Laval, Quebec, divide as vozes de um ponto de vista narrativo em *in*, *off*, *over*.

No início do filme *Francisca*, uma mulher lê uma carta (Carta1, p. XIX), e o cenário de leitura situa-se atrás de uma janela com uma cortina, e tudo isso associado à luminosidade, à pose da mulher, à forma como pega na carta remetem-nos para a memória do quadro de Johannes Vermeer¹⁷ *Girl reading a letter at an open window*. Esta carta é lida duas vezes, por duas vozes distintas: uma por quem a escreveu, Dona Rita Owen (mãe de Fanny e sogra de José Augusto, já falecidos) e, uma segunda vez, em voz *over* sobre o genérico (lista com o nome dos participantes - atores, técnicos, etc., na realização de um filme), pela voz que mais tarde descobrimos ser a de D. Josefa (cunhada do falecido José Augusto e mulher de Raimundo Borges), personagem que não vemos a fazer a leitura, e que assim se materializa através da sua voz como se fosse o duplo de si mesma.

Tudo o que vai acontecer, depois desta dupla leitura da carta, pertence a um acontecimento passado, e toda a narrativa se vai desenvolver a partir deste momento.

Manoel de Oliveira filma a palavra escrita e as vozes inexpressivas dos seus atores, para nos aproximar da importância dos textos das cartas em *voz-off*, *voz-in*, *voz-over*.

But the '70s films changed the rules of the game. (...) It is no accident that this change is linked to Italy, possibly owing to Italy's traditions of puppetry (where we're constantly aware that voices are grafted onto bodies, only temporarily on loan) and opera (where the relation between the sung voice and bodies seen from a distance also cannot be taken as natural).

(Chion, 1982: 165)

¹⁷ JASON, Jonathan (2001-2017) - *Essential Vermeer 2.0*.
http://www.essentialvermeer.com/catalogue/girl_reading_a_letter_by_an_open_window.html#.WMrp5ChSaZZ, [consult. em 10.03.2017].

PARTE II

METODOLOGIA DE ANÁLISE

Dantes as pessoas escreviam cartas.

Havia as cartas de amor, de família, de parabéns. E de pêsames. E as que aconteciam por impulso - porque sim.

Dantes as pessoas que se gostavam anulavam as distâncias mais intransponíveis escrevendo cartas - à mão, de que não faziam fotocópias como agora.

Quando se escreve uma carta a alguém de quem se gosta dizem-se coisas mais fundas do que as que se falam de viva voz.

Dantes as pessoas gostavam de escrever cartas.

(Lopes, 1998: 197) ¹⁸

1. A escolha da obra de Manoel de Oliveira

Após definido e circunscrito o tema da nossa dissertação, foi imperioso reunir o *corpus*. Da vasta obra do cineasta Manoel de Oliveira, seleccionámos cinco filmes.

A obra do cineasta Manoel de Oliveira (1908-2015) foi uma descoberta que teve início com o visionamento da sua obra *Amor de Perdição* - exibido aos domingos à noite entre novembro e dezembro de 1978, no Canal 1 da Rádio Televisão Portuguesa, a preto-e-branco e em seis episódios de cinquenta minutos cada; e de *Francisca* - numa sessão de domingo de manhã do ABC Cineclube, que frequentávamos regularmente nos anos 80, no Cinema São Jorge em Lisboa. Todavia foi o filme *Francisca* que nos incentivou a mergulhar mais fundo na obra do realizador. Fazemos nossas as palavras de João Bénard da Costa: "Às vezes pergunto-me se sonhei esse filme ou se esse filme me sonhou a mim" (1990: 71) Porque, também para nós, este foi o filme que marcou o início do interesse pela

¹⁸ LOPES, Teresa Rita (1998) - "Redacção: as cartas". In *Correspondências*.

forma como o realizador faz cinema, numa simbiose perfeita entre imagem-palavra-luz-sombra, não esquecendo a forma como utiliza o tempo e o movimento. O realizador Manoel de Oliveira nasceu em 1908 e morreu em 2015, tendo deixado uma vastíssima obra, desde documentários a filmes, pretendendo transmitir-nos a sua visão do mundo e a relação com o espetador. O seu primeiro documentário foi em 1931, *Douro Faina Fluvial*, e o último *Chafariz das Virtudes* em 2014; o seu primeiro filme estreou em 1942, *Aniki Bóbó*, e o último, uma curta metragem de 19 minutos de duração, *O Velho do Restelo*, realizou-o em 2014. Depois de termos estudado a sua vasta filmografia, assistido a inúmeros dos seus filmes, lido o que encontrámos ao nosso dispor, e termos redigido, também durante a pós-graduação, alguns trabalhos de investigação, sobre aspetos específicos da sua obra,¹⁹ decidimos avançar para a escolha das cartas, presentes na filmografia do realizador Manoel de Oliveira, como objeto de investigação.

Dans sa vie et dans son travail, Manoel a défié le temps, il a défié le grand dieu Chronos. Le temps où différents gouvernements, différentes générations, différents courants artistiques se sont succédées, et avec eux les mêmes erreurs, les mêmes enchantements. toujours avide de davantage de vie.

(Silveira, 2015: 86)

2. A relevância da carta na filmografia de Manoel de Oliveira

A segunda fase foi a de juntar a este interesse o nosso prazer de escrever cartas, verificando as inúmeras vezes que o realizador convocava as cartas em muitos dos seus filmes. Tornámos depois a rever nove dos seus filmes que sabíamos conterem cartas (poderá haver mais, que a memória não tenha recenseado...), e escolhemos estes cinco.

¹⁹ OGANDO, Maria Teresa (2014) - *Agustina e Oliveira: um percurso de afinidades*, trabalho final apresentado na Unidade Curricular de Semiótica do Texto e da Imagem, no Mestrado de Estudos Comparados-Literatura e Outras Artes; (2014); *Estudo da adaptação da obra de Agustina Bessa Luís, As Terras do Risco, ao filme O Convento, de Manoel de Oliveira*, trabalho apresentado no Mestrado de Estudos Comparados-Literatura e Outras Artes, na UC de Semiótica do Texto e da Imagem; *Manoel de Oliveira: a teatralidade na narrativa fílmica* (2016) , trabalho final apresentado na Unidade Curricular de Literatura e Artes Performativas, no Mestrado de Estudos Comparados-Literatura e Outras Artes. Não publicados.

Escolhemos de imediato o *Amor de Perdição* e *Francisca*, pelas razões já apontadas na *Introdução*, e sendo o tema destes dois filmes o amor e a morte, e o de *Francisca* também sobre a alma, a escolha pareceu-nos coerente, ao selecionarmos *Suzy* (do filme *Inquietude*) onde estão também presentes o amor e a morte, o filme *A Carta* sobre o amor e a alma, e *Palavra e Utopia* sobre a morte e a alma. O aspeto singular das cartas sob o ponto de vista da epistolografia, surgiu com as inúmeras conversas com a minha orientadora Doutora Isabel Seara, com quem partilho este gosto da palavra escrita e, nomeadamente pela análise de cartas e correspondências, tendo esta razão levado à investigação sobre as diferentes tipologias das cartas nos filmes escolhidos.

3. Metodologia do trabalho analítico

Os cinco filmes escolhidos foram então revistos, com um novo olhar mais focado em aspetos a equacionar e investigar. De seguida, as cartas foram transcritas. Novamente vistos os filmes, com as transcrições já feitas, para acrescentar os tempos e as didacálias epistolares. Foram, por último, criadas as fichas e transcritas as cartas, que constam do *ANEXO* que complementa esta pesquisa.

Para cada um dos filmes visionados foram acrescentadas notas, com aspetos visuais relevantes na ação; no visionamento seguinte foi criada uma ficha para cada carta cronometrando os minutos de inserção da mesma, o nome do remetente e do destinatário, e as didacálias epistolares. Por último, já com as fichas completas, foram novamente visionados os filmes, para confronto final.

4. Seleção e justificação do modelo teórico

O modelo teórico do epistolar que escolhemos para analisar as cartas nesta pesquisa é de cariz sociológico, denominado AICE (Análise Interacional da Comunicação Epistolar), e que nos pareceu mais apto a este estudo. Este modelo considera as relações sociais que são criadas entre os interlocutores, as convenções e codificações das fórmulas de cortesia.

O AICE pretende aplicar, à análise do discurso epistolar, diferentes pontos de vista teóricos, resultantes de variados níveis de análise textual, retomando categorias propostas pela análise conversacional, pela psicologia social, pela análise do discurso, pela retórica, pela teoria da literatura, etc.

(Seara, 2006: 216)

Assim, seguiremos o modelo apresentado por Seara (2006: 245-355), e atentaremos nas rotinas verbais de abertura, pré-fecho e fecho, nas formas de tratamento, e nos *topoi* epistolares.

Nas rotinas de abertura, mencionaremos os atos de localização espaço-temporal, os comentários sobre este quadro, os atos de acusação de receção, as referências à saúde; nas rotinas de pré-fecho, o anúncio de fechamento da carta, os atos de justificação pelo fecho antecipado, os atos de promessa de continuidade do pacto epistolar, e no fecho as fórmulas de despedida.

Selecionámos alguns dos *topoi* epistolares (*topos*, do grego, significa lugar-comum), que nos pareceram relevantes para este estudo: a escrita *in absentia*; a escrita ao correr da pena, sem preocupação de estilo *currente calamo*; a carta como reflexo de nós mesmos, do que nos vai na alma; a carta como objeto silencioso, mas que vai tornar-se um objeto de afeição, a ser guardado. Haroche-Bouzinac menciona a influência dos *topoi* epistolares na escrita da carta, mas reforça o aspeto comparativo da leitura de uma carta, porque não há duas iguais,

Aucune lettre ne saurait être la somme de ces *topoi*, pas plus qu'elle ne pourrait être identique à une autre. (...) Ces limites donnent naissance à un art épistolaire de la variation,

qui se donne libre cours de façon consciente et maîtrisé pour les uns, de façon largement ignorée pour les autres. Le choix et la disposition de ces motifs sont les révélateurs de la qualité de l' échange.

(Haroche-Bouzinac, 1995: 67)

PARTE III

OLHARES CRUZADOS: ENTRE AS CARTAS E OS FILMES

1.1. A carta e a sua dimensão relacional: as vozes que a produzem e o intercâmbio de papéis

Na interação epistolar, os interlocutores mantêm uma relação dialógica que se firma em valores de sinceridade e de confidencialidade, não só entre emissor-receptor mas também através da linguagem escolhida. Essa linguagem e relação têm a ver com o espaço socio-cultural onde os mesmos estão inseridos. A prática epistolar é sempre endereçada a um outro. Escreve-se, na correspondência familiar e entre amigos, para se obter uma resposta, mas principalmente para se convocar a presença do outro, com o qual se quer partilhar confidências.

No filme *Inquietude*, no episódio intitulado *Suzy* (p. XXIII), o amante-apaixonado escreve uma carta a Suzy já morta. Neste caso, não há comunicação entre os dois e o epistológrafo não espera resposta, quer apenas, através da carta, perpetuar a sua vida através da memória, pois o que o move é reter naquela folha de papel a alma de Suzy, cuja fotografia contempla enquanto escreve. É o prazer da escrita e o prazer de reter a presença viva da amante junto de si, que o levam a escrever-lhe, numa busca da sua presença.

Écrire dans le plaisir m'assure-t-il - moi, écrivain - du plaisir de mon lecteur? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche (...) *sans savoir où il est*. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la "personne" de l'autre qui m' est nécessaire, c'est l'espace: la possibilité d'une dialectique du plaisir.

(Barthes, 1982:10)

E, juntamente com o sofrimento da sua perda, é um gesto da prova do amor que lhe dedicou. Como afirma Brenot:

"La lettre d'amour est un gage de fidélité mais aussi un puissant charme contre l'absence, la distance, le temps".

(Brenot, 2000:27)

As diversas cartas, apresentadas nestes filmes, diferem na sua tipologia, nas rotinas verbais - utilizadas ou omitidas - assim como nos *topoi* epistolares.

As cartas de amor são escritas e respondidas sempre na volta do correio, e nelas está contido o quotidiano dos amantes, os problemas inerentes às suas paixões, à sua saúde, e à separação na distância; por seu turno as cartas familiares de condolências podem ser esporádicas e são escritas para relatarem factos especiais das vidas quotidianas, neste caso as de morte e de consolo. As cartas do filme *Francisca* (Carta 1, p. XIX; Carta 3, p.XXI; Carta 4, p.XXII) são pontuais, e entre familiares, em que a dor de quem escreve reflete o que lhe vai na alma, mas também invoca aquela que partiu, e já não está presente, a não ser nos corações dos escreventes.

As cartas, apesar de serem um diálogo entre dois interlocutores, são também exercícios introspectivos de alteridade e sempre dirigidas ao outro, mesmo quando ficam guardadas no fundo de uma gaveta ou numa arca recôndita. Neste diálogo, há uma constante reversibilidade de papéis entre interlocutores, e o emissor transforma-se no futuro recetor, e vice-versa, num *continuum* ininterrupto, ao longo de toda a correspondência. Há também um permanente afastamento temporal entre o acontecimento em si e o tempo da escrita - a narrativa - e o tempo da leitura - tempo de diálogo - com o recetor da carta.

1.2. Temas privilegiados e escamoteados

No filme *Amor de Perdição*, as cartas são de amor e ambos os interlocutores, Simão e Teresa, escrevem constantemente sobre o seu conturbado quotidiano, pretendendo colmatar a distância espacio-temporal com a presença do

destinatário, através da escrita. Para manter vivo esse amor utilizam diversas expressões amorosas, como (Carta 1, p.I) Simão escreve: *Soffrerei tudo por amor de ti e*, mais tarde Teresa, (Carta 2, p. II) responde-lhe (...) *meu amor, que ainda poderemos ser felizes*. No entanto nestas cartas não conhecemos o local de onde são escritas, nem as datas, dados esses que inferimos da narrativa fílmica. O realizador dá assim uma nota de intemporalidade ao amor de ambos, através das marcas do *eu*, da intimidade das confidências sobre o muito que se amam e o que sofrem por não poderem mostrar livremente o seu amor, e da cumplicidade que se cria entre ambos através da troca epistolar.

Nas cartas de condolências, em *Francisca*, a temática ao longo do filme é o binómio amor-morte. *A pungente dor (...) a saudade (...) o anjo que perdi* (Carta 1, p. XIX). São inúmeros os eufemismos (*o anjo*, refere-se à morte da filha Francisca) para falar da morte e da pessoa defunta, os *clichés*, as fórmulas de delicadeza e de cortesia, que pretendem minorar a morte do ente querido. Estas cartas não esperam resposta, e têm bem definido para quem se destinam, de quem são, e os locais de onde foram escritas. *Vossa Excelência bem terá dado o justo valor à minha pungente dor e aflições bem iguais.*(Carta 1) escreve Rita Owen mãe de *Francisca*, para Dona Josefa cunhada de José Augusto, que morreu também. *Os meus sentimentos do fatal acontecimento*, (Carta 1). Aqui comungam da mesma dor, e tentam apaziguar a dor uma da outra. As cartas de condolências são sempre cartas de consolação.

Les euphémismes pour désigner la mort ou le défunt sont des circonloques qui désignent, de façon tactile et subtile, des mouvements de partage et de communion, en atténuant d'un côté, une réalité choquante et d'un autre côté, l'impact des mots.

(Seara, 2010: 217)

No filme *A Carta*, Madame de Clèves escreveu à sua amiga religiosa (o nome nunca é mencionado), uma carta familiar e de amizade. Esta carta é apresentada ao espetador como se de um diário se tratasse, pois é uma escrita fluida descrevendo as rotinas do quotidiano, mas, também, um pedido insistente à amiga para guardar segredo sobre o seu paradeiro, *Je ne veux que personne le*

sache et surtout pas la personne que tu sais, (p. XXVI). Toda esta carta é um desabafo, uma confissão e de uma enorme transparência. Não sabemos o local de onde veio *l'Afrique en pleine brousse* (p. XXIV), nem há nada que nos dê a indicação da localização do convento. Esta carta, escrita ao correr da pena, *currente calamo*, é também um bom exemplo da contiguidade de géneros, e de hibridismo de uma escrita epistolar, pois Mme de Clèves além de fazer confidências à amiga *Ce n'est pas la même chose de lire là bas à Paris, des nouvelles sur la souffrance de ces pauvres gens, et de partager ici cette vie à leurs côtés*.(p. XXV), conta-lhe pormenores autobiográficos *J'ai mis en vente l'appartement de Paris. Quand je reviendrai j'irai à la campagne*. (p. XXV), e mostra-lhe também as suas fraquezas. *Et si je m'étonne du courage qui m'a amené ici (...) il est vrai aussi que je ne supporte plus voir de telles souffrances. Je n'ai qu'une envie. celle de fuir*. (p. XXV). Esta carta não tem fecho, nem sabemos se termina com a interrogação *D'où leur vient une telle force?* ou se a religiosa apenas não teve tempo de terminar a sua leitura, porque entretanto os sinos chamaram a uma qualquer obrigação religiosa.

No filme *Palavra e Utopia*, a localização do momento da escrita é quase sempre conhecida, assim como a quem se dirigem as cartas. Mesmo quando não é dita a localização, nunca nos é escamoteado o local, pois há sempre uma qualquer forma de o realizador nos mostrar onde é suposto encontrar-se Padre António Vieira (ou quem escreve por ele), seja através da mesma janela e da mesma paisagem, seja através de mapas antigos com o nome da localidade. Na Carta 1 (p. XXVI) aparece no ecrã, anteriormente à escrita da carta, um mapa de São Luís do Maranhão e, nas Cartas 8 a 12 (pp. XXXIII a XXXVII) percebe-se sempre pela paisagem que se vê da janela que o Padre António Vieira está na Quinta do Tanque, a casa da Companhia de Jesus em Salvador da Baía, no Brasil.

Na Carta 1 (p. XXVI) solicita ao Rei *desejo que se guarde justiça aos índios desta terra*; na Carta 9 (p. XXXIV) para o Sr. Marquês de Gouveia informa-o que *Na Universidade do México me dedicaram umas conclusões de toda a teologia que eu remeto e dedico a Vossa Excelência*; na Carta 11 (p. XXXVI) menciona a sua

saúde e o estado da acusação de que era alvo: *sobreveio uma febre de que ainda não se levanta, mas já, a Deus graças, está livre. Como livre está da injusta pronúncia do crime de que o acusavam*. Estas suas cartas têm todas uma marca muito pessoal na forma de escrever e dizer de António Vieira, sendo sempre desabafos, pedidos, agradecimentos pelo inquirir da sua saúde, mas sempre de enorme sinceridade.

Alguns temas são escamoteados, por se saber que as cartas podem ser lidas por outrém, ou para evitar a dor de quem as recebe. No filme *Amor de Perdição - Episódio 2*, na Carta 5: p. V, a voz *off* do delator, diz-nos: *"Do sofrimento falava tão de passagem que dava a supôr que nem um curativo era necessário"*. Simão tinha sido gravemente ferido por Baltazar, primo e pretendente de Teresa, mas para não preocupar a sua amada esconde-lhe a gravidade do seu ferimento.

1.3. Destinatário público e privado

A carta é, em muitos casos, um objeto privado, para um determinado destinatário, e a dinâmica da narrativa envolve um movimento-diálogo entre dois pólos: o do emissor e o do recetor. Em Portugal, a Constituição Portuguesa preserva o direito da inviolabilidade da correspondência, como direito à privacidade do indivíduo.²⁰ A violação do segredo de uma carta é considerada crime, porque todos têm direito a preservar a sua intimidade. A correspondência só pode ser tornada pública quando existe autorização de ambas as partes, e quando já passaram os anos necessários para deixarem de estar ao abrigo dos direitos de autor. No caso do remetente ter falecido, essa autorização de publicação fica a cargo dos seus herdeiros. Se por um lado o destinatário se torna proprietário da missiva, o seu conteúdo - o segredo epistolar - pertence ao remetente.

²⁰ CONSTITUIÇÃO da República Portuguesa, (2005) - VII Revisão Constitucional, Parte I, Título I, Art. 34º, <http://www.parlamento.pt/Legislacao/Paginas/ConstituicaoRepublicaPortuguesa.aspx>, [consult. 27.03.2017].

No entanto, na narrativa fílmica, as cartas privadas entram na esfera do público, ao serem também reveladas ao espectador mas, ao qual não é, evidentemente, permitido responder. As cartas são escritas e lidas na privacidade mas no filme, e também quando são publicadas, ficam expostas ao olhar intrusivo do público.

No caso dos filmes analisados, *Amor de Perdição* é a adaptação da obra homónima de Camilo Castelo Branco (1825-1890); as cartas do filme *Francisca* foram inspiradas em textos dos diários íntimos de Francisca Owen, que se encontravam numa antiga casa da família de Maria Isabel, mulher de Manoel de Oliveira; *Suzy* é a adaptação de um conto de António Patrício (1878-1930); e as cartas do Padre António Vieira, em *Palavra e Utopia*, assim como os seus sermões, são sobejamente conhecidos na Literatura Portuguesa. Todas elas são hoje do domínio público apesar de, de acordo com a própria definição de carta, as mesmas terem sido, na essência, sigilosas quando foram escritas.

As cartas têm uma representação privada, e uma representação pública. São enviadas dentro de um envelope, hoje fechado com cola, noutras épocas com sinete e lacre. Dentro de um espaço privado, o envelope inviolável torna a carta privada. O remetente, por vezes, duvida do segredo da inviolabilidade da mesma, quando escreve, sendo para ele uma contradição o destinatário querer partilhá-la com outrém, mas é a única forma de colmatar a distância entre ambos. Ao ser publicada, a carta sai da esfera privada e, adquire um novo estatuto. No cinema, a representação da carta é pública e aberta a terceiros. O espectador, ao ter a possibilidade de ouvir ler, e de ler essas cartas, torna-se um intruso na intimidade desses segredos.

1.4. Tipologias das cartas nas diversas narrativas fílmicas

Os diferentes textos epistolares encontram-se, desde tempos milenares, classificados em diversas tipologias consoante as temáticas que tratam. Todos os tratados de epistolografia definem essas tipologias, assim como as formas de tratamento, as rotinas verbais, e os *topoi* epistolares.

- Cartas familiares - de amor, de parentalidade, de amizade, de condolências.
- Cartas administrativas, institucionais.
- Cartas políticas, filosóficas, diplomáticas.
- Cartas abertas, panfletárias.

Nos filmes escolhidos para esta análise temos: cartas de amor e familiares em *Amor de Perdição*; a carta de amor a Suzy, já morta, do filme *Inquietude* (*Suzy*, segundo episódio desta trilogia); cartas de parentalidade na carta e no bilhete de Dona Rita Preciosa para o filho Simão, em *Amor de Perdição*; as cartas de condolências do filme *Francisca*; e as cartas do filme *Palavra e Utopia* que consideramos cartas híbridas, assim as tendo apelidado por não tratarem apenas de uma, mas de diversas temáticas (sobre melhores condições para os índios e negros no Brasil, sobre a promoção da fé cristã, cartas ao Geral dos Jesuítas, pedidos de clemência, correspondência oficial).

1.4.1. A carta de amor

As cartas são um testemunho do valor da palavra escrita, e no cinema transmitem-nos, através da imagem, uma percepção do real e, através da palavra e da voz, a percepção de uma imagem poética.

Uma carta de amor, mais do que qualquer outro tipo de carta, pretende preservar o imaginário dos amantes, através de relatos do quotidiano de quem as escreve, assim como os seus sentimentos e emoções. Nesses diálogos com o outro, o epistológrafo, mesmo sem se dar conta, vai criar um mundo "fingido" dando ao outro a exaltação do seu amor e dos acontecimentos que o(s) aflige(m),

A carta de amor é o relicário dos sigilos dos amantes.

Escrita para ser comungada, religiosamente guardada em lugares íntimos, escrupulosamente preservada, evitando pudor de olhares indiscretos, lida e relida no recolhimento de um templo, esse templo do intimismo, do silêncio, da solidão, dominada pelo ânsia e por uma imensa fidelidade a esse objecto de desejo, a carta de amor invoca e personifica o relicário das confidências, das cumplicidades, (...).

(Seara, 2010: 94)

As cartas do filme *Amor de Perdição* e do episódio *Suzy*, quando filmadas e lidas, adquirem materialidade ao transformarem-se, na narrativa fílmica, em objetos de escrita, visíveis, com uma espacialidade diferente de quando são apenas lidas na intimidade e no espaço privado de cada protagonista. No entanto, em *Amor de Perdição* a narrativa fílmica é influenciada pela leitura e escrita das cartas, enquanto em *Suzy* a única carta escrita, de que temos conhecimento, é apenas um meio, que contribui para preservar a memória da amante e a intensidade das emoções vividas, sendo a forma que o amante encontra, através do seu imaginário, de ultrapassar a sua perda e de a trazer à sua vida.

Em *Amor de Perdição* o sentimento entre Simão e Teresa desponta à janela, quando se vêem e trocam umas breves palavras, apaixonando-se. As palavras são trocadas através de ambas as janelas de seus quartos, que ficam na mesma rua uma defronte da outra, como se de um reflexo se tratasse. Mas este é um amor contrariado, e a troca de cartas deve-se às dificuldades que o pai de Teresa interpõe àquele casamento, indo o segredo dessa relação exacerbar os seus sentimentos e torná-los reais para ambos. Há apenas uma noite em que se encontram, olham as estrelas e trocam juras de amor, sob aquelas que serão sempre as suas estrelas. Na Carta 13, p. XIII, quando na prisão Simão exorta-a a viver, quando sabe que a pena vai ser comutada e que já não vai ser morto mas condenado ao degredo. As grades das janelas refletem-se na parede do quarto enquanto Simão escreve - a sua voz lê a carta. "*Vive, Teresa, vive! Ontem vi as nossas estrelas, Teresa, aquelas dos nossos segredos nas noites de ausência. Voltei à vida e tenho o coração cheio de esperança*". A sua sombra reflete-se na sombra das grades, configurando um momento de esperança para ambos.

Podemos constatar, neste filme, a dimensão comunicativa de cada carta entre os amantes, reforçando o desejo de estarem um com o outro e, juntos num futuro sonhado e desejado. Há uma reciprocidade constante, de leitura-resposta, e percebe-se muito bem o tempo do evento acontecido, da escrita, do envio, e novamente o tempo da escrita e da recepção.

Nas cartas 4 e 5 (p. IV,V), Manoel de Oliveira cria uma dimensão através dos diversos tempos da narrativa fílmica, estruturando a narrativa através das cartas. Simão lê, em casa do ferrador, uma carta de Teresa. A carta é lida em voz *off* por Teresa e visualizada no ecrã, permitindo assim, também ao espetador, um tempo simultâneo de leitura. De seguida, vemos no ecrã uma carta a ser descida num cordel e recebida por uma mendiga, enquanto outra carta é subida no mesmo cordel, simultaneamente. Uma voz *off* relata o conteúdo da segunda carta. Há aqui um intercâmbio entre ambos os interlocutores, num tempo magistralmente encontrado pelo realizador: a mendiga de que Teresa fala e que irá levar a carta a Simão, o momento de Simão a receber a carta de Teresa e a responder-lhe, e a mendiga de costas voltadas para nós, e voltada para a janela, por onde desce e depois sobe um envelope. As cartas encontram-se dentro dos envelopes rececionados. Dentro delas por vezes são enviados pequenos símbolos do amor, como flores secas. Neste caso sabemos das flores, quando Teresa, doente e às portas da morte, enrola a totalidade das suas cartas a Simão, para lhas enviar, e menciona as flores quando elas caem do rolo de cartas, em cima da sua cama.

As cartas de amor, no filme *Amor de Perdição*, têm uma grande importância no desenrolar da narrativa fílmica porque surgem, no espaço do ecrã, para também serem lidas por nós. Surgem, por vezes, o envelope e os objetos relacionados com a sua escrita, e diversas vezes são referidos pelas personagens o tinteiro e a caneta, sem os quais Teresa não conseguiria escrever, e que lhe são por vezes subtraídos, com o intuito de uma não comunicação com o seu amado. As cartas são sempre lidas para o espetador, umas vezes em voz-*off* por Simão ou por Teresa, outras vezes por uma voz masculina, indicada no início do filme, no genérico, como a "voz do delator".

As cartas, ao longo do filme, vão substituir a presença do ente amado sempre ausente - exceto em um breve encontro noturno dos amantes - tendo, assim, a função de o tornar presente, colmatando a distância e a separação, função crucial das cartas de amor.

Neste conjunto de cartas, entre Simão e Teresa, encontramos poucas rotinas de abertura e de fecho, o que é normal nas cartas de amor, porque ambos sabem onde se encontra o outro, e as cartas são escritas e respondidas de imediato com uma frequência que decorre, e caracteriza, a escrita amorosa. A Carta 1 (p. I) segue o princípio formal de abertura com o "*Querido Simão*", e na Carta 6 (p. VI) encontramos uma indicação de pré-fecho: "*Vou ver se posso esquecer-me dormindo. Como isto é triste meu querido amigo. Adeus*", assim como na Carta 9 (p. IX) : "*Espera em Coimbra notícias minhas*". O nome de Teresa, apostado como assinatura, surge apenas nas Cartas 1, 6 e 9.

Todas as cartas são como um diálogo entre ambos, com inúmeras fórmulas de intimidade: "*Soffrerei tudo por amor de ti*" (Carta 1, p. I), "*Não me desampares Simão.*", "*Tenho ciúmes de todas as tuas horas*" (Carta 10, p. X), "*Não morras, vida da minha vida!*", "*Quero que vivas para me chorares. Consolar-te-à o meu espírito.*" (Carta 17, p. XVII).

No início com uma crença no futuro, e mais tarde com um desespero e uma vontade indómita de estarem juntos, seja em vida ou na morte, surge o elemento "céu" como Simão menciona (Carta 10, p. X): "*Hás-de pensar com muita saudade no teu esposo no céu*" , e Teresa: "*Não devia aparecer-te, mas perdoa à tua esposa do céu...*" (Carta 18, p. XVIII) Os nomes próprios de cada um são repetidos ao longo de cada carta, e cada vez com mais insistência nas últimas cartas: na Carta 10 de Simão para Teresa, ele repete o nome dela três vezes: "*Considero-te perdida Teresa (...), Ficarás sem mim Teresa (...) Tu deras-me com o amor a religião, Teresa*"; enquanto na carta 17 que ele recebe, com ela já morta, convoca a sua presença repetindo-lhe o nome sete vezes: "*Oh, Simão, de que céu tão lindo caímos. (...) Isto não é queixar-me, Simão (...) A vida era bela, era, Simão, se a tivéssemos (...) era criança há três anos Simão, e já entendia os teus*

anelos de glória (...) Oh, Simão de que céu tão lindo caímos! (...) Abençoado sejas Simão! (...) Adeus! À luz da eternidade parece-me que já te vejo, Simão. Adeus!'. Esta repetida nomeação do outro corrobora a forte ligação entre os amantes, criando um ritmo na narrativa fílmica.

As cartas 10 e 18 são fulcrais, e marcam momentos importantes na narrativa do filme. Num ambiente de penumbra onde a luz apenas incide, no centro do ecrã, sobre o protagonista, Simão lê alto e de pé a Carta 10, empregando um tom declamatório como quem recita uma poesia trágica. A luz, a composição e a perspetiva remetem para a pintura da Escola Holandesa de Delft, no século XVII. Ao terminar a leitura da carta Simão senta-se e deita a cabeça sobre a mesa, permanecendo enquadrado apenas no centro do ecrã pelo retângulo de luz intensa, a contrastar com a escuridão em torno. Simão está condenado à força e, através desta imagem, que permanece cerca de três longos e silenciosos minutos perante o nosso olhar, Manoel de Oliveira quer que a imobilidade do protagonista e a luz levem o espetador a interiorizar o estado de alma da personagem.

A importância desta subtileza e elegância da narrativa fílmica oliveiriana, que encontramos em outras escolas cinematográficas, é explicitada deste modo por Guimarães de Sousa:

O tratamento fílmico da imagem a projectar, além da segmentação operada pela articulação do campo e do fora de campo, passa ainda por uma das características fundamentais da estética fílmica a que respeita à manipulação artificial e subtil da luz (...) Este procedimento da linguagem cinematográfica, configurado por uma dramatização da luz (...) no sentido de comunicar valores psicológicos e dramáticos, caracterizou escolas cinematográficas como o expressionismo alemão e o *Kammerspiel*.

(Guimarães de Sousa, 2001: 174)

Quando Simão se encontra já no navio que o vai transportar para o degredo, na Índia, tem um rolo de cartas na mão. São as cartas que Teresa lhe escreveu, e ele lê a primeira do maço (Carta 18). Teresa, já morta, como uma aparição narra-nos o seu conteúdo. Manoel de Oliveira, ao mostrar a presença de Teresa como um ser já de outro mundo, convoca para o nosso espírito a morte, o desfecho da

narrativa, através da última frase da carta: "*Adeus! À luz da eternidade parece-me que já te vejo, Simão. Adeus!*", com a repetição da palavra "Adeus" no início e no final da frase a reforçar o fim. É um momento de grande impacto do ponto de vista narrativo, embora não o seja do ponto de vista visual. O impacto é criado pela voz de Teresa, a ler o texto, e pelo teor do mesmo: "*Espero-te noutro mundo*", "*Tu morrerás de saudade*" e pela repetição da frase do início, no pré-fecho da missiva: "*Oh, Simão, de que céu tão lindo caímos.*" "A repetição à exaustão é própria do código amoroso". (Seara, 2010: 89). Foi o sonho que viveram, preterindo o real, e preferindo no final, com as inúmeras dificuldades, a morte à vida. Toda a beleza dramática desta história de amor que Camilo Castelo Branco nos contou está presente nesta última carta. Através da duração de um plano de 4:13s da leitura da carta, com a lentidão que caracteriza a sua filmografia, Manoel de Oliveira consegue fazer-nos sentir a beleza deste texto. E, neste final, com as cartas de amor no mar, mas a mão (do próprio realizador) a recuperá-las, mostramos o fechamento (*closure*) desta história que vai permanecer viva, através do realizador e do seu filme.

A carta de amor, presente no episódio intitulado *Suzy*, do filme *Inquietude*, foi escolhida por ter a particularidade de ser dirigida a Suzy já morta, sendo a forma encontrada pelo amante de a manter o seu espírito presente na sua memória. "*C'est un détail*" é uma expressão que ela vai repetindo ao longo do filme, para nos indicar as pequenas insignificâncias da sua vida, e são esses pequenos nada com os quais ele pretende construir o mundo de memórias da sua amada. O amante sem nome escreve para Suzy olhando para um retrato seu, que se encontra em cima da mesa onde escreve, como se lhe falasse - num solilóquio em que a convoca mantendo-a, assim viva e junto de si, libertando-o da dor e do sofrimento da ausência. Nesta carta, que vemos o amante escrever, ele inicia-a com uma frase de abertura "*Minha pobre Suzy*", e utiliza fórmulas de confidencialidade para com ela: "*Como tu eras justa, como tu adivinhavas (...) porque eu lembro-me*", terminando com uma confissão de amor: "*Passámos duas horas que vivemos um no outro, fora do tempo. Todo o meu ser vivia em ti, morria em ti.*" Como salienta Seara (2010: p. 91), a propósito da correspondência

amorosa: "A correspondência apresenta-se como uma compensação, uma consolação do sofrimento provocado pela distância espácio-temporal." Neste episódio, o amante pretende a consolação pela morte de Suzy, que é um afastamento permanente que ele pretende olvidar quando lhe escreve. Ao mesmo tempo, convoca a imagem dela, sentada na cama com o seu *robe de chambre* vermelho, e um grande quadro na parede por cima da cama, ouve-se Suzy dizer novamente "*C'est un détail.*" E nesta expressão, após a carta e após a imagem de Suzy vestida de vermelho, e do quadro sobre a cama, encontra-se o cerne deste episódio: a importância do amor, e de todos os pequenos detalhes aos quais é preciso dar valor na vida.

Embora se transcreva apenas o excerto do texto de uma das cartas, o amante sem nome reconhece: "*Tenho escrito loucuras a um cadáver*" (p. XXIII). E ouvem-se falas do próprio, que não temos a certeza se correspondem a cartas que foram escritas ou se é apenas ele a conversar com a amante. A segunda parte da carta transcrita que ele diz, num monólogo, de pé à janela de onde se veem telhados, e um campanário de uma igreja - paisagem citadina - apresenta-se como sendo a continuação da carta que ele escreve, ou o texto de uma outra carta que ainda vai escrever. E são inúmeras as expressões de amor: "*duas horas que vivemos um no outro (...) todo o meu ser vivia em ti, morria em ti*". E repete: "*eu lembro-me, eu lembro-me*"; expressões estas da intimidade, típicas do epistolar amoroso.

3.4.2. A carta familiar

Embora nas cartas familiares se enquadrem as cartas de amor e as cartas de condolências, neste subcapítulo iremos apenas analisar, separadamente, no filme *Amor de Perdição*, a carta (p. XI) e o bilhete (p. XIV) que Dona Rita Preciosa, mãe de Simão, lhe escreve quando ele se encontra na prisão, condenado à forca, e a importância desses momentos - carta e bilhete - na narrativa. A vista da janela com grades permite ao espectador perceber que Simão continua na prisão.

Na carta 11 (p. XI), Dona Rita, em voz *over*, lê a carta. Podemos lê-la simultaneamente, visualizando-a no ecrã. Num desabafo muito intenso, e num discurso com uma sucessão de imprecisões, deixa-nos entender o pouco valor da mulher naquela época, como esposa e mãe, submissa ao marido. Inicia a carta com um prenúncio da força a que ele foi condenado "*Desgraçado que estás perdido!*". E na carta, a mãe censura-o sucessivamente: "*Porque saíste de Coimbra? Porque vieste, infeliz?*" acentuando a mágoa de mãe que não o compreende, mas que o ama. E termina o desabafo reiterando "*Meu pobre Simão!*". Torna a repetir-lhe que pode contar com ela, apesar da posição "*inexorável e enfurecida*" do pai. Nesta carta encontramos, além do enunciar de factos do quotidiano, falando do pai, do irmão Manuel e da irmã Ritinha, inúmeras marcas de oralidade. "*Onde estarias tu escondido quinze dias? Não posso mais! Teu pai já espancou a Ritinha por ela querer ir à cadeia.*" (p. XI).

Quanto ao bilhete, Carta 14, p. XIV, este permite-nos ver reforçada a vontade de Dona Rita ajudar o filho monetariamente, apesar da pouca liquidez, que lhe confessara na carta que lhe escrevera previamente. Como é um documento formal avalizando a sua boa palavra, assina de seu nome completo *Dona Rita Preciosa Botelho Caldeirão*, como era exigido, na época, pelas normas a uma senhora da sua condição e num documento daquele cariz.

Mais uma vez, o realizador, com o sentido que tem da imagem como motor da ação dramática e na preocupação cenográfica, utiliza o recurso da leitura da carta e do bilhete, visualizando no ecrã, num plano lento e fixo, para ser possível ao espetador o tempo de leitura, permitindo, assim, um forte envolvimento emocional.

1.4.3. A carta de condolências

A carta de condolências é uma carta de cariz ritual, que se enquadra nas cartas familiares, embora obedeça também a determinados preceitos sociais e de cortesia. Uma carta de condolências é como uma "visita discreta" (Bray, 2001: 23), que por vezes ainda não é oportuno fazer-se.

La réception d'une telle lettre est bénéfique, et ses effets thérapeutiques, s'ils ne sont pas décisifs, sont du moins appréciables et immédiats, et accélèrent la guérison. Une lettre est comme un visite discrète, elle apporte au malade une heureuse distraction.

(Bray, 2001: 23)

As cartas pretendem consolar, sendo esse o propósito deste tipo de cartas, expressando a dor da ausência do ser querido e amado, e ajudando a pessoa a quem é dirigida a superar a dor, através de palavras de cariz religioso, lágrimas, lugares-comuns e *clichés*. Como menciona Cécile Dauphin: "Faire le deuil par lettre est aussi une façon de penser la mort." (Dauphin, 1998: 73)

Na Carta 1 do filme *Francisca* (p. XIX), temos uma carta de condolências típica, com uma abertura bastante formal "*Ilustríssima e excelentíssima senhora, minha mui prezada amiga.*" O realizador mostra-nos na imagem que, há sol no exterior, mas a cortina da janela cria um véu translúcido e, junto com a imobilidade de quem tem a carta na mão, deixa-nos antever a seriedade do seu tema. Percebemos que há uma expressão e comunhão na dor dos seres queridos que perderam: "*V.Exas sentem como um irmão e eu como um filho*". Os eufemismos, recurso estilístico para minimizar ideias desagradáveis, são típicos das cartas de condolências, ao referirem a morte como "*fatal acontecimento*", a pessoa morta como "*anjo que perdi*", a dor e as lágrimas como "*os meus olhos não me dão licença*"; também sendo habitual de quem escreve mostrar empatia na dor ao referir que perdeu alguém. Toda a carta mostra um tratamento cerimonioso e reverente, e no pré-fecho estamos face a um ato de pedido: "*aceite os meus sentimentos de não ir já vê-la*", para fechar a carta com uma fórmula típica de

fecho: *"Os meus cumprimentos ao seu esposo. Sou com a maior estima, de V.Exa amiga sem igual"*, assinando com o nome completo, pospondo-se o local e a data.

Esta carta é lida duas vezes: uma com a voz *off* de quem a escreveu e outra, sobre o genérico de abertura, com a voz da recetora da carta, que mais tarde descobrimos ser Dona Josefa, casada com Raimundo Borges, irmão de José Augusto. A voz *off* inicial cria, no presente, um momento que é como um *flash-back* verbal, porque a narrativa só vai ter início após a leitura da carta, que alude à morte de Fanny (Francisca) e de José Augusto, que só vai acontecer nos últimos minutos do filme. Temos uma imagem visual com um belo efeito de luz e sombra, com um longo plano fixo que nos permite interiorizar o espírito romântico da narrativa.

Por sua vez, a carta de condolências de José Augusto a seu irmão Raimundo, (Carta 3, p. XXI), embora sendo também uma carta típica, em que ele agradece os pêsames que recebeu, é menos formal no tratamento de abertura *"Meu caro Raimundo"* e de fecho *"Serei sempre teu irmão e amigo"*, embora acuse a receção da carta de Raimundo *"que muito me penhorou"*, e no pré-fecho fiquemos a saber que a carta, à qual ele está a responder, foi escrita pela esposa de Raimundo, cunhada de José Augusto *"E agradece por mim à tua esposa a sua atenciosa carta."* Esta carta surge no filme no tempo real da narrativa 2:31:01. A carta é lida pela voz de Raimundo que se encontra sentado num cadeirão, enquanto Dona Josefa lê, simultâneamente, em plano secundário. Também nesta carta encontramos um *topos* habitual nas cartas de condolências, ao referir, através da habitual metáfora da "ferida", um sofrimento que não vai sarar, a não ser com a própria morte: *"Nada há que minore o sofrimento: eu creio que esta ferida não poderá cicatrizar senão no túmulo"*.

A última carta apresentada neste filme, (Carta 4, p. XXII), é uma carta na qual se depreende que José Augusto continua de luto, *"Sinto-me mal de corpo e alma"*, e onde continua a mencionar *"a memória daquele anjo"*. Mas é também uma carta

familiar, num registo telegráfico, relatando fatos do seu quotidiano: "*Vou para Lisboa no Cisne (...) Apenas chegar escrevo (...)*". Estas expressões ilustram as diferentes temporalidades do texto epistolar, ao referir o tempo de partida e de chegada a Lisboa. José Augusto inicia esta carta com "*Minha estimada mana*", e termina com "*Seu amigo grato*", localizando-a (*Porto*), e utilizando uma forma sincrética da data. (*9 do 9 de 54*). Envia-lhe dois retratos, e solicita-lhe "*O outro retrato peço-lhe que o coloque na sala*", ação a realizar pela cunhada, no futuro, após a receção. Dona Josefa lê a carta sentada, enquanto Raimundo, de pé, segura duas fotografias na mão. São as fotos, retratos de Fanny enviados à cunhada: um que era dele, e o outro que tinha estado anteriormente na sala de visitas onde pede à cunhada para o tornar a colocar. Dentro do envelope, seguiram a carta e apenas as fotos, que salientam o valor de memória da carta como objeto metonímico, e substituta, neste caso, da presença de Fanny.

1.4.4. A carta de amizade

O filme *A Carta* é uma adaptação para a época contemporânea da obra de Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*. Na trama narrativa, existe uma intriga à volta de uma carta que se pensa ter sido dirigida a Madame de Clèves pelo Duque de Nemours, mas, no filme, a paixão, platónica, da protagonista não é por nenhum nobre, mas por um cantor *pop*, Pedro Abrunhosa, interpretado pelo cantor homónimo. Amor que não é consumado, nem depois de M^{me} de Clèves ter enviuvado, mas cuja chama existe. A carta (pp. XXIV- XXV) é lida no quarto do convento, onde se encontra a religiosa, amiga de M^{me} de Clèves. Ao introduzir esta carta na narrativa fílmica, o realizador pretende dar-nos determinadas explicações do que aconteceu a M^{me} de Clèves após a morte do marido, pois, ao contrário do que acontece no romance, ela não escolhe a reclusão no convento.

O espetador pode ler num intertítulo, sobre um fundo negro: "*La religieuse reçut une lettre d'Afrique*", e assim, através desta solução cinematográfica, o realizador faz saber o local de onde a carta provém. Carta essa que dá o título ao filme, e que marca o final do mesmo, com a ausência da principal protagonista, M^{me} de

Clèves. Na abertura da carta expressa-se apenas "*Minha cara amiga*". E, logo no parágrafo inicial, pede-lhe que guarde o segredo do local onde ela está e, "*surtout pas la personne que tu sais*" (o espetador sabe que é o cantor apaixonado). A carta é em folhas soltas, e como não apresenta nenhuma rotina de fecho, não sabemos se termina, pois a frase final é uma interrogação: "*D'où leur vient une telle force?*" que a deixa em aberto. Os assuntos tratados na carta são revelados à amiga - da qual não sabemos o nome - e ao espetador, que se transforma numa terceira personagem recetora do discurso. A leitura decorre num plano espacial único, com a religiosa amiga e confidente de M^{me} de Clèves, sentada à beira da cama, na sua cela no convento: num plano geral do quarto e da religiosa a ler a carta, e num grande plano da expressão da sua face ao lê-la. O único movimento é o da religiosa a virar as diversas folhas da carta. A imobilidade e a reflexão estão presentes, sendo a palavra a focalização deste momento crucial.

Em um papel secundário, mas decisivo, Leonor Silveira, familiar ao cinema de Oliveira, que vive uma religiosa. É esta última quem fecha o filme com a leitura da famosa carta. (...) A antiga confidente de Madame de Clèves não está mais, a partir de agora, em posição de escuta; ela lê o texto escrito por sua amiga, em um gesto de apropriação da palavra do outro. (...) O sotaque de Leonor Silveira é tão discreto (...) mas não é menos insistente, como uma dimensão espectral vindo habitar a língua francesa.

(Lavin, 2010:84)

A carta é uma narrativa epistolar familiar, de amizade, que relata acontecimentos do seu quotidiano, e como que uma justificação dos seus atos. Mas as fotografias, que ela envia, juntamente com a carta, só a amiga as vê. Ao espetador não é dado visualizá-las. Quando os sinos tocam, a chamar à oração, termina a leitura da carta. A religiosa guarda então as fotografias juntamente com as folhas da carta, debaixo de um dos livros que tem na mesa de cabeceira. Missal? Bíblia? Estes signos têm uma essência própria e são símbolos de religiosidade. Neste caso, o teor da carta de M^{me} de Clèves revela-nos o desejo que ela teve de sublimar a paixão pelo cantor, encontrando paz ao consolar aqueles que sofrem, em África, esquecidos de todos. Os sinos persistem em tocar, o que espelha a marcação do tempo real vivido. Quando terminam de tocar surge a imagem do convento, símbolo da imutabilidade do tempo.

1.4.5. A carta híbrida²¹

No filme *Palavra e Utopia* encontramos cartas de diversas tipologias, por vezes com mais do que uma temática em cada. Por esse motivo, e devido à importância que têm na narrativa fílmica, designamo-las de cartas híbridas.

A Carta 1 (p. XXVI) é dirigida pelo Padre António Vieira ao Rei, mas com o tratamento pouco formal de "*Senhor Dom João IV*". Nesta carta, o tema é o pedido da melhoria de condições para os índios, solicitando ajuda. Temos conhecimento da data e do local de onde escreve, porque são mencionados já no corpo do texto da carta "*Escrevo-lhe do Maranhão, a 6 de Abril de 1654*". No receio de que a carta possa ser aberta e os seus assuntos revelados a outros, diz "*Sendo assunto delicado resolvi, (...) ir a Lisboa*". Não sabemos o teor total da carta, nem se a carta termina assim, porque não está finalizada com fórmulas de fecho nem assinatura. Vem esta carta confirmar aquilo que já sabíamos, da conversa anterior dos seminaristas na casa dos Jesuítas - a Quinta do Tanque em Salvador da Baía - e que é o interesse do epistológrafo na defesa dos direitos dos índios e dos escravos negros do Brasil.

As cartas seguintes são escritas de Roma e relatam diversos assuntos do quotidiano do autor. A Carta 2 (p. XXVII), ao Senhor Dom Rodrigo de Meneses, a informar como fora bem recebido pelo Padre Geral; a Carta 3 (p. XXVIII), ao Senhor Marquês de Gouveia, a informá-lo do sermão que está a preparar para a Rainha da Suécia, "*cujo extraordinário génio se satisfaz mal*". Enquanto estas cartas são escritas, vê-se Vieira a escrever com uma pena, da qual se ouve o arranhar veloz no papel, enquanto a voz de Vieira nos vai fazendo ouvir o teor da

²¹ Adotámos esta designação de "carta híbrida", inspiradas em DIAZ (2002: 64), de acordo com a citação: " L'épistolaire est un objet littéraire flou, susceptible de répondre à tous les désirs, de s'adapter à tous les discours, de chanter sur toutes les harmonies. Mais, comble de perversion, ce **genre hybride**, prêt à toutes les insurrections et à toutes les ressurrections, garde aussi en mémoire –comme inscrit dans son génome réthorique – tout ce qu'il a été jadis, et qu'il a tour à tour renié, transformé ou conserve".

carta. No momento em que fala da Rainha da Suécia²², olha de frente para a câmara, pensativo, e surge então a imagem da Rainha. Vestida de dourado, num púlpito, rodeada de quatro cardeais vestidos de vermelho, dois de cada lado. É um momento de grande impacto e beleza visual, com o qual o realizador nos pretende mostrar a importância que teve para Vieira a recepção e o reconhecimento do seu sermão perante a Rainha da Suécia em Roma, assim como de outros sermões que fez para a Rainha. Quando termina a carta ouve-se música de câmara. De seguida, assistimos a mais um sermão. Neste entrelaçar de sermões e cartas, está o cerne do que foi a vida empenhada de orador, escritor, confessor e lutador de Padre António Vieira, e como salienta Lavin (2008: 207) do seu messianismo teológico-político.

A Carta 4 (p. XXIX) ainda de Roma, endereçada a Dom Rodrigo de Meneses, é quase um sermão em forma de carta, mostrando, mais uma vez, uma contiguidade de géneros, a que anteriormente aludimos. Parece invetivar o recetor da mesma como se ele estivesse presente, sendo a carta lida por Padre António Vieira de pé no quarto, a caminhar de um lado para o outro, andando ao ritmo das palavras escritas: *"Pergunto a Vossa Senhoria Senhor Dom Rodrigo de Meneses pelo amor de Deus, pelo amor da fé, e por cima do Príncipe: qual é melhor? Judeus declarados, ou judeus ocultos? Judeus que casem com cristãos velhos, ou judeus que não casem?"* Continuando neste teor, como se pode ler em anexo, reforçando a importância que as cartas e os sermões tiveram na divulgação do seu pensamento.

Na Carta 5 (p. XXX) podemos ver Padre António Vieira a escrever com uma pena, e ao folhear as diversas folhas que tem na mesa, ouvimos o ruído do papel manuseado. A materialidade da carta e da pena, objetos de escrita, estão muito presentes ao longo deste filme. Doente, mas ainda a escrever as suas cartas,

²² A Rainha Cristina da Suécia tinha abdicado do trono e tinha-se convertido ao catolicismo, vivendo em Roma, onde conheceu o Padre António Vieira. A sua fama de pregador chega aos ouvidos da Rainha que o convida para pregar no seu palácio. Este confronto de oratória entre o Padre António Vieira e o Padre Jerónimo Catâneo ficou célebre, e a Rainha solicitou ao então Papa Clemente IX que permitisse a Padre António Vieira tornar-se no seu pregador, além de também ser seu confessor.

agradece ao Senhor Duarte Ribeiro de Macedo o inquirir sobre a sua saúde; mas a tristeza de Vieira de amar Lisboa, e de haver tantos ignorantes no seu país, apesar de tão apreciado noutros lugares, leva-o a confessar-lhe *"Não quero ter mais pátria do que o mundo, e não acabo comigo não ser português. Roma para mim é Lisboa, onde estou sempre com o pensamento, e por isso sempre triste."* (p. XXX). Apesar de, ao longo da sua vida, o Padre António Vieira ter permanecido longas temporadas fora do seu país, esta carta salienta o quanto ele amava Lisboa, não esquecendo o ser português, apesar de todos os males e tristezas que o seu país lhe infringira.

Na carta seguinte (Carta 6, p. XXXI), dirigida também ao Senhor Duarte Ribeiro de Macedo, amigo com quem manteve uma correspondência regular ²³, edição do século XIX, que tivemos o privilégio de consultar, Padre António Vieira encontra-se doente, utilizando uma bengala, e não podendo escrever porque está com uma inflamação nos olhos, dita esta sua carta, de pé e a andar com bengala, e tem de depender de um escrevente, para lhe escrever os sermões e as cartas. *O Padre José Soares, meu companheiro, esta escreve.* Esta carta é uma resposta a uma carta que recebera do Senhor Duarte Ribeiro de Macedo, que nela inquiria sobre o andamento da escrita dos sermões. Ficamos com este conhecimento, através da resposta de António Vieira: *Numa outra carta pergunta-me Vossa Senhoria em que estado vai a estampa dos meus sermões. E digo, que caminha com pressa, e não há dúvida que sairá muito correcta. Tenho aqui ao meu lado as provas e o facies libri para rever.*

Em Roma escreve uma carta, em que não identifica claramente o destinatário, que apenas abre a escrita da mesma com a fórmula Vossa Paternidade Reverendíssima, mas que pelo teor da mesma, se dirige provavelmente ao Geral da Companhia de Jesus, pois diz: *"esperando somente a ordem (...) determinando o lugar para onde devo partir"* (p. XXXII). Dá-lhe conta dos seus pensamentos e da sua indecisão em partir para Lisboa ou para o Brasil, a fim de poder finalizar os seus sermões. Fala dos seus setenta anos, e por isso ficamos a

²³ *Cartas do Padre António Vieira da Companhia de Jesus a Duarte Ribeiro de Macedo (1663-1679)*, Cruz de Páio: Impressão de Eugénio Augusto, 1827.

saber que o ano em que esta carta foi escrita é 1678 (tendo sido a data do seu nascimento 1608). Na carta seguinte, Carta 8 (p. XXXIII), escreve ao *"Padre João Paulo Oliva, nosso Geral"*, e abre também com *"Vossa Paternidade Reverendíssima"*.

Na sequência de outras cartas ou sermões que, possivelmente, o Padre José lhe escrevera, o Padre António Vieira pede-lhe *"Então queira acrescentar esta carta ao Senhor Marquês de Gouveia"*. Mais uma vez a temática da carta é a tristeza, dos acontecimentos noutros países a homenageá-lo, enquanto no seu país afrontam a sua imagem. *"Não posso deixar de me magoar e muito que ao mesmo tempo que numa universidade portuguesa se afronte a minha estátua, numa universidade de castelhanos se estampe a minha imagem"*. (Carta 9, p. XXXIV). Nesta carta, no fecho da mesma, é aposta a localização e data, que nos é assim dada a conhecer: *"Quinta do Tanque, 23 de maio de 1682"*. Todas estas cartas são ditadas de pé por Padre António Vieira ao Padre José que se limita a escrevê-las. A sua incapacidade era apenas o ato de escrita e não o do pensamento, da expressão sábia e superior da Palavra. E isso está presente na forma como ele dita as cartas, como se pensasse alto.

No seu quarto, na Quinta do Tanque, Padre António Vieira passeia-se pelo quarto enquanto o Padre José lê uma carta (Carta 11, p. XXXVI) acabada de escrever, para o Senhor Diogo Mouchão Temudo. Dá notícias da sua saúde *"uma febre perigosa de que ainda não se levanta, mas já, a Deus graças, está livre."* E notícias da sua situação *" Como livre está da injusta pronúncia do crime que o acusavam e do qual saiu desagravado por voto de todos."* No final da carta, Padre José comenta com Padre António Vieira (ou repete uma frase da carta): *"Deus vela pelos inocentes!"*, ao que Padre António Vieira acrescenta: *"Mas permite que eles sofram!"*. Esta carta é mais uma missiva onde coexistem dois temas: a saúde e as notícias da sua vida quotidiana.

A Carta 13 (p. XXXVIII) tem uma temática de cariz político: *" e lhe parece que Sua Majestade se lançará de fora. Eu o quisera muito metido de dentro, porque vi*

cartas de alguns, que não estão mui longe dos seus ouvidos (...) Não me temo de Castela, temo-me desta canalha."

No quarto da Quinta do Tanque (imagens da mesma janela e da mesma secretária), Padre José acaba de escrever, e exclama "*Já está!*". Vieira ordena-lhe com voz de comando, possivelmente provocada por ser uma carta de cariz político: "*Leia!*". A carta é dirigida ao Reverendíssimo Padre Mestre Manuel Luís, pois o padre José menciona-o no início da leitura.

Temos uma última carta recebida por Padre António Vieira, a Carta 14, p. XXXIX que lhe fora endereçada pelo Geral da Companhia de Jesus, informando-o das diligências que têm sido feitas para que lhe seja feita justiça. "*Quero declarar-lhe não consentirei que se injurie a um homem tão cheio de merecimentos e tão grande benemérito da Ordem a que pertencemos (...) e posso assegurar-lhe que irei estudar o assunto devagar para que a justiça lhe seja feita.*" Na parede do quarto, a sombra de um reflexo de luz de uma janela simboliza a esperança nas palavras que a carta lhe traz. A carta é trazida pelo Padre Bonucci que o informa ser a carta de Roma, do Geral da Companhia de Jesus, e lhe apresenta o envelope. Vieira ordena-lhe: "*Abra e leia como o faria o Padre José Soares, que Deus o tenha em Sua Santa Glória*". E assim, de passagem, ficamos a saber, implicitamente, que o Padre José faleceu, mas que Vieira, apesar das suas múltiplas maleitas e graças à força da sua palavra, continua a sua luta e a sua obra.

Na sequência final deste filme, é recebida uma última carta dirigida ao Padre António Vieira. Apesar de não nos ser indicado, de viva voz, o remetente da mesma, conseguimos descortinar ser para Padre António Vieira que agoniza no leito, moribundo. Só ele se encontra iluminado, e tudo o resto está em quase total escuridão, apenas com a luz de diversas velas espalhadas pelo quarto. O padre que é portador dessa carta, cintada com uma fita vermelha escura, é protagonizado por Manoel de Oliveira. O Padre Bonucci abre-a e lê-a para si. Depois, chega-se junto ao leito onde está o Padre António Vieira, e resume o teor da mesma: "*Finalmente chegou o parecer de Roma, onde o Geral anula a*

privação e lhe devolve a voz activa e passiva de que tinha sido privado injustamente." (Carta 15, p. XL). Como o Padre António Vieira não responde ele chama repetidas vezes "*Padre Vieira! Padre Vieira*". Vieira está morto. Sinos tocam a finados na Bahia (Brasil). Não ficamos a saber se ele ainda estaria consciente e se ouviu, ou não, o teor da carta. Padres ajoelham-se em volta do leito. Uma vez mais, temos sombras e luz com as quais o realizador joga para obter os efeitos de uma maior focalização interior.

Um dos atores é Manoel de Oliveira, que assim toma parte ativa nesta narrativa e homenageia, uma vez mais, Padre António Vieira como o fez com a realização deste filme. O momento da aparição do realizador é simbólico, sendo Oliveira, por um lado o portador da voz ativa e passiva que havia sido retirada, ao Padre António Vieira, ao longo dos anos, e por outro trazendo a morte da personagem à narrativa fílmica.

Além de conterem diversos temas, todas estas cartas nos indicam, umas de forma mais evidente que outras, os lugares por onde esteve Padre António Vieira. A última imagem, após a morte de Vieira, é o mar. O mar está muito presente ao longo do filme, umas vezes azul e bonançoso, outras cinzento e tempestuoso. A transmitir-nos a dimensão de homem do mundo, defensor dos injustiçados, que a voz do poder religioso e do poder político privaram do uso da palavra ativa. Todavia a enorme importância que a palavra tinha para ele, ficou para todo o sempre, nos seus sermões e nas inúmeras cartas que nos deixou. Nestas cartas, ora fala de si em tom confessional, ou de agradecimento, ou das suas expectativas, e ao longo das mesmas vamos nos deixando submergir na sua vivência como se nela participássemos unicamente através da sua palavra.

1.5. O segredo epistolar: formas da sua expressão

Em *Amor de Perdição*, Teresa escreve a Simão "*na primeira te direi em que nome há-de responder à tua pobre Thereza.*" (Carta 1, p.1), pois sabe que as cartas dele, não lhe podem ser endereçadas no seu nome. É um segredo religiosamente guardado entre ambos. Nesta primeira carta que o espetador tem também a possibilidade de ler, em simultâneo com Simão, o realizador pretende que o espetador entenda, de imediato, que esta história é a de um amor proibido e clandestino.

Ao longo do filme as cartas surgem, quase sempre, ainda fechadas nos seus envelopes, e são entregues de uma forma clandestina, umas vezes em mão, outras vezes de forma a subirem e descerem presas em cordéis para assim chegarem aos destinatários.

Estas cartas de amor também transportam, dentro dos envelopes, pequenos objectos como flores secas, (no caso das cartas deste filme), que conjuntamente com o envelope e o papel da missiva, podem ser olhados e manuseados amiudadamente colmatando o sentimento de ausência.

No filme, Teresa guarda as cartas de amor em uma caixa onde guardava a imagem da sua santa protetora, caixa essa com a qual Mariana, na sequência final, se atira ao mar para cumprir os desejos de Teresa e de Simão, ambos já desaparecidos.

Em *Francisca*, na única carta que vemos Camilo a escrever, só tomamos conhecimento de uma frase sentenciosa e lapidar: "*Há segredos entre os vivos que chamam a sombra dos mortos.*" (Carta 2, p. XX). É o segredo que José Augusto, ciumento em relação a Fanny, quer desvendar, ao ler por cima do ombro de Camilo. Este não lhe diz para quem é a carta, sendo um segredo entre Camilo e o destinatário da carta ficando José Augusto com a suspeita de ser uma carta de amor para Fanny. E mais desconfiado fica quando, à sua pergunta para quem é a carta, ele responde "*alguém de quem sou escravo.*"

Poderia ser também uma carta de amizade para Fanny, pois os três tinham, entre eles, inúmeros diálogos e discussões filosófico-existenciais. A carta está a ser escrita a uma mesa, numa pequena e humilde divisão de uma casa, em Vilar do Paraíso, onde Camilo se encontra e onde José Augusto entra, de visita, sem se fazer anunciar. Se esta frase fosse apenas dita pela personagem e, não fosse lida numa carta, não teria o mesmo sentido: Manoel de Oliveira neste plano revelamos toda uma parte do mistério contido neste filme e que envolve o triângulo Fanny-José Augusto-Camilo. Nunca o espetador vai entender mais do que isto, ficando à sua imaginação quem seria o destinatário da mesma. Poderíamos incluí-la nas cartas de amor, porque a narrativa fílmica nos deixa permanecer na dúvida. Se Camilo amava Fanny, não era correspondido por ela, e nunca traiu o marido como ficamos a saber no filme. É o cerne de um triângulo amoroso, que Oliveira nos deixa entrever em todo o filme: Camilo amava Fanny, que amava José Augusto, que amava, por sua vez, Fanny.

Por sua vez, no filme *A Carta*, Madame de Clèves escreve à sua amiga religiosa, e pede-lhe insistentemente, no início da mesma: "*Je te demande de ne dire à personne où je suis et que tu as reçu une lettre de moi. Je ne veux que personne le sache et surtout pas la personne que tu sais.*" (p. XXIV). Como atesta esta passagem, esta exigência do segredo é muito recorrente e torna-se imprescindível nesta carta, pretendendo o realizador, através da mesma, desvendar apenas ao espetador o local onde Madame de Clèves se encontra, e que ela não quer que mais ninguém senão a amiga conheça. É um segredo entre ambas. A amiga lê a carta, e as fotografias que a acompanham, na intimidade e no silêncio da sua cela no convento e, no final guarda-as.

Nas cartas que constam do filme *Palavra e Utopia*, Padre António Vieira não fala de segredos, mas tem a noção de que o teor das suas cartas pode ser tornado público, e por essa razão, na carta que escreve ao Rei D. João IV, refere: "*Sendo assunto delicado resolvi, de acordo com o Provincial, ir a Lisboa.*" (Carta 1, p. XVI). Não deseja, por isso, registar por escrito confidências, nem opiniões, que

possam ser descortinadas e lidas por outrem, assegurando assim ao Rei que o fará *in praesentia*.

Devido à sua materialidade silenciosa, encerrada num envelope, a carta é um meio muito mais apelativo para transmitir segredos. No entanto, na narrativa fílmica esse segredo e silêncio da carta transformam-se, dando-nos imagens oníricas que exprimem, mais do que representam.²⁴ Assim como quem a escreve constrói uma imagem de si através do discurso epistolar, assim a carta na narrativa fílmica se transforma num outro objeto e torna-se personagem.

1.6. O olhar intrusivo do narrador

Manoel de Oliveira pretende, nestes filmes em análise, que o espetador tome consciência da realidade através do seu olhar e das imagens criadas pela sua visão pessoal. O ecrã enquadra o que ele pretende, durante o tempo por ele escolhido. Nessa duração do tempo, por vezes longa, foca o olhar e a atenção do espetador, levando-o através do seu imaginário a percecionar momentos fulcrais. No foco da ação onde a imagem se queda estática, a luz e os silêncios são primordiais, para que o olhar do espetador permita um diálogo com a imagem. Para o cineasta o papel do realizador é essencial, para que o filme - a narrativa - seja percecionada, não só com prazer mas, com um prazer reflexivo.

A relação entre os interlocutores das cartas altera-se e torna-se pública e aberta, quando o narrador (realizador) da história se imiscui nesse diálogo, quebrando o sigilo e o tempo da ação, entre os elementos da escrita e da leitura da carta, e permitindo que um terceiro elemento, o espetador, tome parte nessa narrativa, a carta.

²⁴ GIL, Inês (2011) - O Som do Silêncio no Cinema e na Fotografia, *Babilónia Número Especial*, nºs 10-11, Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução, pp. 177-185 Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, <http://www.redalyc.org/pdf/561/56123876015.pdf>, consultado em 10.10.2017.

O realizador marca a sua presença em alguns dos seus filmes, apropriando-se do espaço- filme, e incorporando-se na personalidade do filme, como os pintores o fazem com a assinatura aposta nas suas obras, ou através da sua presença, seja como personagem secundária ou principal, como no caso do auto-retrato.

Na sua obra *La Parole et le Lieu - Le cinéma selon Manoel de Oliveira* Mathias Lavin refere, no capítulo *L'auteur et la signature* (2008, 21-42) como o realizador gosta de marcar a sua presença aparecendo, por vezes fugazmente, em diversos dos seus filmes:

À l'instar de nombreux d'autres cinéastes, Manoel de Oliveira intervient discrètement dans plusieurs de ses films. (...) Signer en disant: «ceci est mon corps » convoque en effet un travail de figurabilité du moi qui répond à cette figure évoquée plus haut de la conjonction du sujet-thème et du sujet-auteur.

(Lavin, 2008: 24)

Alguns exemplos, dos filmes por nós analisados nesta investigação:

Amor de Perdição - no início do filme, Manoel de Oliveira é o pintor encarregue do retrato da família Botelho, a família de Simão. (Lavin, 2008: 25). E no final é a mão do realizador que salva do mar as cartas, assim como é a sua voz que se ouve, no monólogo com o qual termina o filme.

Inquietude - após um diálogo entre Suzy e o seu amante, que termina com a expressão dela, em francês "*C' est un détail*", aparecem Manoel de Oliveira e a sua mulher, a dançarem um tango. (Lavin, 2008: 28).

Palavra e Utopia - o padre que traz a carta, de Roma, com a notícia do perdão. (Lavin, 2008:29).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste *corpus* de cinco filmes do cineasta Manoel de Oliveira, procurámos evidenciar, através de um diálogo entre epistolografia e cinema, o papel das cartas na narrativa fílmica. No enquadramento teórico delineámos, na primeira parte, algumas das relações entre literatura e cinema relacionadas com a análise narratológica; e na segunda parte, abordámos de um ponto de vista discursivo-textual, conceitos relacionados com a epistolografia, e com os diversos aspetos da carta, tal como são representadas no suporte-filme, e que iriam ser relevantes para esta investigação.

A passagem da carta, de objecto silencioso e privado, ao discurso direto, faz que a voz, ao tornar-se corpo, torne possível que o ato de fala crie um novo tempo narrativo, de partilha com o espetador. Pela voz dos atores o realizador procura, mediante um efeito de artificialidade e de teatralidade, tornar esses momentos únicos. Já em 1938, no livro *O Teatro e seu Duplo*, Antonin Artaud (1896-1948) definiu a importância do som e do movimento bem como as técnicas de voz a serem utilizadas pelo ator. "Todo o verdadeiro sentimento é, na realidade, intraduzível. Exprimi-lo é traí-lo. Mas traduzi-lo é dissimulá-lo". (Artaud, 1993: 79). E é nesta inter-relação do cinema com o teatro, utilizando técnicas e artifícios ao dispôr do cinema, é nesta busca de artificialidade e ilusão, que Manoel de Oliveira clama uma atenção primeira para a palavra textual, ao criar uma unidade narrativa entre os diversos códigos, da escrita, da palavra, do teatro, do cinema.

Manoel de Oliveira utiliza a palavra e o texto, e tira partido da imagem, seja quando a temática é epistolar, seja nos títulos intercalados nos filmes. É a sua forma de seduzir o espetador e de enfatizar estas representações do discurso epistolar: as cartas. Através da dimensão reflexiva dos filmes procura ainda mostrar-nos, através da forma como utiliza o tempo longo de alguns dos planos, dos planos, os magistrais jogos de luz e sombra, como a palavra é essencial nos seus filmes e de grande importância visual e poética. Oliveira cria, através das cartas, novas estratégias narrativas visuais e orais. Utilizou muito a câmara fixa e

lenta, os efeitos de angulação da câmara, o som e os contrapontos das vozes *em off, in, e over*. O realizador pôs de lado as tecnologias de última geração utilizadas no cinema, dando ao seu cinema uma dimensão mágica e mais humana, dando a possibilidade ao espetador de pensar o cinema no contexto do seu imaginário.

Manoel de Oliveira procurou sempre inovar e aproximar as outras artes do cinema, nomeadamente a pintura e a música. Nestes filmes, que ele escolhe realizar, encontramos em algumas das cenas de *Amor de Perdição* e de *Francisca* composições visuais hieráticas, que nos remetem para pinturas vivas, que nos lembram, pela luminosidade e pelos enquadramentos escolhidos, os quadros de Velásquez, Goya ou Columbano Bordalo Pinheiro, em que as personagens se destacam sobre fundos escuros. No episódio intitulado *Suzy*, destaca-se, como fundo, na parede sobre a cama, uma pintura de uma mulher voluptuosa e nua, mas com a face virada para a parede, enquanto Suzy se encontra sentada na cama vestida com um robe de seda, também vermelho como na pintura. No filme *A Carta*, o homem por quem a princesa se apaixona é um cantor de *rock*, Pedro Abrunhosa. No filme, a sua personagem, é a de um famoso cantor. E a música do filme inclui excertos de concertos seus. Manoel de Oliveira mencionou²⁵ numa entrevista que escolhera este cantor porque, nos tempos modernos "os cantores de *rock* são príncipes" . Em *Palavra e Utopia*, para além das cartas e dos sermões de Padre António Vieira, podemos observar, como solução cinematográfica, no início de alguns dos capítulos do filme, gravuras de época, com o local, e a data, onde se passa a ação.

Nos filmes *Amor de Perdição* e *Palavra e Utopia*, consideramos que a carta, como elemento material, visual e sonoro, adquire uma essência própria de quase-personagem, fazem parte do tempo narrativo, e são responsáveis pela coerência estrutural dos filmes.

Em *Francisca* e *Suzy*, a sua importância é marginal porque, as cartas são apenas elementos acessórios no desenvolvimento das respetivas narrativas.

²⁵ PORTUGAL online 24 (21.08.2014) - *Manoel de Oliveira em entrevista La Lettre (A Carta)*, <https://www.youtube.com/watch?v=uDSYPRiVrg0>, 14'17", consultado em 22.05.2017.

No entanto, no filme *A Carta*, esta tem as duas funções: essencial, devido ao título do filme que funcionando assim um anticlímax, e marginal como um acessório na narrativa, e como forma de revelar o que se passou com o desaparecimento da protagonista.

Esta pesquisa não esgota, de forma alguma, a discussão da importância da palavra e das cartas na filmografia de Manoel de Oliveira, e da sua importância na construção das personagens e dos filmes, e pretende contribuir para o estudo da sua obra cinematográfica, na relação com a palavra escrita. Estamos cientes que há todo um campo para futuras investigações, a desenvolver, sendo esta pesquisa apenas um ponto de partida, no papel essencial e, ou, marginal do discurso epistolar noutros filmes e, também, em outros realizadores. Fica assim esta porta aberta para futuros estudos comparatistas, num diálogo permanente entre a epistolografia e a narrativa fílmica.

BIBLIOGRAFIA

- ADAM, Jean-Michel (1998) - "Les genres du discours épistolaire. De la rhétorique à l'analyse pragmatique des pratiques discursives". *In La lettre entre réel et fiction*, Paris: Sedes, pp. 37-53.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (1982) - *Teoria da Literatura - Vol.I*, Coimbra: Edições Livraria Almedina, 4ª ed.
- ALFARO, Maria de Jesus Martinez (1996) - "Intertextuality: origins and development of the concept", *Atlantis - Revista de la Asociación Española de Estudios Angloamericanos*, Vol.18, No. 1/2, Junio-Diciembre 1996, pp. 268-285, <http://faculty.weber.edu/cbergeson/quixote/martinez.pdf>, consultado em 17.05.2017.
- ALTMAN, Janet Gurkin (1982) - *Epistolarity – Approaches to a form*, Columbus: Ohio State University Press.
- AMOSSY, Ruth (2012) - *L'argumentation dans le discours*, Paris: Armand Colin.
- ANDREW, J. Dudley (2011), [1976] - *The major film theories*, New York: Oxford University Press.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (2011), [2004] - *A análise do filme*, Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (2009), [2008] - *Dicionário teórico e crítico do cinema*, Lisboa: Texto & Grafia, Lda.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (2011), [2006] - *O cinema e a encenação*, Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda.
- ARAÚJO, Nelson (org.) (2014) - *Manoel de Oliveira - Análise estética de uma matriz cinematográfica*, Lisboa: Edições 70.
- ARTAUD, Antonin (1993), [1938] - *O teatro e seu duplo*, São Paulo: Livraria Martins Fontes.

- BÆCQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999) - *Conversas com Manoel de Oliveira*, Porto: Campo das Letras.
- BARRENTO, João (2000), "A carta em revista". In *Umbrais - o pequeno livro dos prefácios*, Lisboa: Edições Cotovia, Lda, pp. 113-119.
- BARTHES, Roland (1978), [1977] - *Image, Music, Text*, New York: Hill and Wang.
- BARTHES, Roland (1981), [1980] - *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70.
- BARTHES, Roland (1982), [1973] - *Le plaisir du texte*, Paris: Éditions du Seuil.
- BAKHTIN, Mikhail (1997), [1979] - *Estética da criação verbal*, São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Lda.
- BAL, Mieke (1997) - *Narratology – Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto: University of Toronto Press, pp. 3-15.
- BAZIN, André (1992), [1976] - *O Que é o Cinema ?*, Lisboa: Livros Horizonte.
- BELLO, Maria do Rosário Lupi (2008) - *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica. O caso de Amor de Perdição*, 2ª ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BELLO, Maria do Rosário Lupi (2010). "A instável estabilidade: aproximações e afastamentos entre Dreyer e Oliveira" in Renata Soares Junqueira (org.), *Manoel de Oliveira: uma Presença. Estudos de Literatura e Cinema*, São Paulo, Editora Perspectiva, pp. 29-47.
- BELLO, Maria do Rosário Lupi (2012) - "De Kessel a Buñuel e Oliveira: quando o cinema responde à literatura", In *CASA - Cadernos de Semiótica Aplicada*, UNESP, Vol.10, nº 2, Dezembro 2012, pp. 1-13.
- BELLO, Maria do Rosário Lupi (2014). "Oliveira e Bresson: o 'ver' e o 'ser' da Sétima Arte" in Fabiana Carelli, Fátima Bueno e Maria Zilda da Cunha (org.), *Texto e tela: ensaios de literatura e cinema*, S. Paulo, FFLCH-USP, pp. 5-31.

BELLO, Maria do Rosário Lupi (2014), [2007] - "Amor de Perdição, Manoel de Oliveira, França/ Portugal (1985)". In Carolin Overhoff (coord.) - *O cinema português através dos seus filmes*, Ferreira, Lisboa: Edições 70, pp. 167-177.

BELLOUR, Raymond; DANÉY, Serge (1991) - "Le ciel est historique - Entretien avec Manoel de Oliveira par Raymond Bellour et Serge Daney, paru dans *Chimères* n° 14, hiver 1991-1992". In "*Hommage à Manoel de Oliveira*", *Cahiers du Cinéma* n° 711, Cannes 2015, pp. 104-110.

BENIS, Rita (2016) - "A palavra é uma imagem: Manoel de Oliveira e João César Monteiro". In ROWLAND, Clara; CONLEY, Tom (org.) - *Falso Movimento: ensaios sobre escrita e cinema*, Lisboa: Edição Cotovia, pp. 63-79.

BENIS, Rita (2008) - "Fanny Owen, da literatura ao cinema: O argumento como estrutura de ligação entre a literatura e o cinema". In Mário Jorge Torres (org.) - *ACT 17 - Não vi o livro, mas li o filme*, Ribeirão: Edições Húmus, Lda, pp. 21-36.

BETTIOL, Maria Regina Barcelos (2005) - *A escritura do intervalo: a poética epistolar de António Vieira*, Dissertação de Pós-Graduação, na Especialidade de Literatura Comparada. Porto Alegre: Universidade Federal de Rio Grande do Sul.

BEUGNOT, Bernard (1990) - "De l'invention épistolaire : à la manière de soi". In Mireille Bossis et Charles A. Porter (dir.), *L'épistolarité à travers les siècles. Geste de communication et/ou d'écriture. Colloque Culturel International de Cerisy la Salle France*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag.

BIZIEN, Tanguy (2011) - *La lettre et la relation épistolaire dans le film de fiction depuis 1940. Musique, musicologie et arts de la scène*. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, [em linha], disponível em: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01334884/document>, consultado em 15.09.2017.

BORIE, Monique (1996), [1982] - *Estética teatral - textos de Platão a Brecht*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BOURDIEU, Pierre (1998) [1992] - *Les règles de l'art - Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Éditions du Seuil.

BRANDLMEIER, Thomas (2013) - Cinema impuro, tempos delimitados e melodrama. In Carolin Overhoff Ferreira (org.), *Manoel de Oliveira - novas perspectivas sobre a sua obra*, São Paulo: Editora Fap-Unifesp, p. 19-30.

BRAY, Bernard (2001) - Mélancolie et chagrin, éléments de l'autoportrait épistolaire de Guez de Balzac. In Geneviève Haroche-Bouzinac, dir. - "Mélancolie et genre épistolaire", *Épistolaire - Revue de L'A.I.R.E*, n° 27, Paris : Honoré Champion Éditeur, pp.11- 25.

BRENOT, Philippe (2000) - *De la lettre d'amour*, Cadeilhan: Éditions Zuma.

BRES, Jacques (2017) - "Dialogisme, éléments pour l'analyse", Recherche en didactique des langues et des cultures [En ligne], mis en ligne le 15 juin 2017, consulté le 10 Septembre 2017, URL: <http://rdlc.revues.org/1842>.

BRUNEL, Pierre e CHEVREL, Yves, (org.) (2004) - *Compêndio de Literatura Comparada*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BUCHANAN, Ian (2010) - *A Dictionary of Critical Theory*, Oxford: Oxford University Press.

BUESCU, Helena Carvalhão (2001) - *Grande Angular. Comparatismo e práticas de comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

CARRETO; Carlos Clamote (1998) - "Palavras desviadas, palavras violadas. A carta e o percurso mortal do significante no romance arturiano". In *Correspondências*, Revista do Departamento de Línguas e Literaturas Românicas da FCSH da U.N.L., Vol.1, 1998, Lisboa: Edições Colibri. pp. 23- 55.

CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda, (1999) - *Adaptations - From text to screen, screen to text*, London: Routledge.

CASTELO BRANCO, Camilo (1988), [1862] - *Amor de Perdição*, Lisboa: Editora Ulisseia.

CHION, Michel (1999), [1982] - *The voice in cinema*, New York: Columbia University Press.

CLOAREC, Nicole, org. (2007) - *Lettres de Cinéma - De la missive au film-lettre*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

COELHO, Paula Mendes (2013) - "Silêncio inquieto: a 'stasis' mæterlinckiana em Raul Brandão, Pedro Tamen e Manoel de Oliveira". In *Revista Colóquio-Letras*, nº 184, Setembro 2013, pp. 80-90.

COELHO, Paula Mendes; GORCEIX, Paul (2006) - *Questões de poética simbolista: do romantismo à modernidade*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

CONRAD, Joseph (2007), [1897] - *The Nigger of the Narcissus*, London: Penguin Books.

CORREIA, Ruth Silva (2010) - "A verdade é o que Camilo deixou escrito", *Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais*, nº 7, pp. 252-262, <http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2825/3/252-262.pdf>, consultado 12.04.2017.

COSTA, João Bénard da (1990) - "Francisca: o sonho e o vício". In *Os filmes da minha vida - Os meus filmes da vida*, Lisboa: Assírio e Alvim Editores, pp. 67-71.

COSTA, João Bénard da; OLIVEIRA, Manoel (2008) - *Manoel de Oliveira Cem Anos*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema.

CRAIG, Edward Gordon (1957), [1911] - *On the Art of the Theatre*, London, Melbourne, Toronto: Heinemann, 5th edition.

CRUZ, Jorge Luiz (2004) - "Manoel de Oliveira: literatura e cinema". In *Comunicação e Informação*, Vol.7, nº 2, Jul.-Dez. 2004, pp. 188-195.

DANEY, Serge (2013) - " Volver a la voz: sobre las voces en off, in, out, through". In *Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. I, No.3, pp. 18-20, [<http://www.raco.cat/index.php/CinemaComparat/article/view/271788/411062>],

consultado 27.05.2017.

DAUPHIN, Cécile (1998) - "Une pédagogie du lieu commun - *Penser par lettre - Actes du Colloque d'Azay-le-Ferron, mai 1997*, ". In MELANÇON, Benoît (dir.) *Penser par lettre*, Québec: Éditions Fides, pp.63-73.

DELEUZE, Gilles (2006), [1985] - *A Imagem-Tempo – cinema 2*, Lisboa: Edições Assírio e Alvim.

DELEUZE, Gilles (2009), [1983] - *A Imagem-Movimento – cinema 1*, 2ª ed., Lisboa: Edições Assírio e Alvim.

DIAZ, Brigitte (2002) - *La Lettre ou la pensée nomade: formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIXe siècle*, Paris: Presses Universitaires de France.

DIAZ, Brigitte e José-Luis (2009) - "Le siècle de l'intime", *Itinéraires*, 2009-4, p.117-146, <https://itineraires.revues.org/1052>, consultado em 17.05.2017.

ECO, Umberto (1983), [1979] - *Leitura do Texto Literário - Lector in Fabula*, Lisboa: Editorial Presença, p.61.

FANFRELUCHE (1972), (9ªed.) - *Como deve escrever as suas cartas - Correspondência e civilidade*, Porto: Livraria Tavares Martins.

FERNANDES, Eunícia Barros (2009) - Fernão Cardim: a epistolografia jesuítica e a construção do outro. *In Tempo*, Revista do Departamento de História da UFF-Rio de Janeiro, nº 27, pp.176- 198.

FERREIRA, Carolin Overhoff (org.), (2013) - *Manoel de Oliveira - Novas Perspectivas sobre a sua obra*, São Paulo: Editora Fap-Unifesp.

FRAZÃO, Joana (2008) - "Algumas notas sobre a voz off em *Badlands*, de Terence Malick", *In Mário Jorge Torres (org.) - ACT 17 - Não vi o livro, mas li o filme*, Ribeirão: Edições Húmus, Lda, pp. 293-311.

GARDIES, René (org.), (2011), [2006] - *Compreender o cinema e as imagens*, Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda.

GAUDREAU, André; FRANÇOIS, Jost (1990) - *Le récit cinématographique*, Paris: Éditions Nathan.

GENETTE, Gérard (1979), [1972] - *Discurso da Narrativa - Ensaio de Método*, Lisboa: Editora Arcádia.

GIL, Inês (2011) - O Som do Silêncio no Cinema e na Fotografia, *Babilónia Número Especial*, nºs 10-11, Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução, pp. 177-185 Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, <http://www.redalyc.org/pdf/561/56123876015.pdf>, consultado em 10.10.2017.

GRASSI, Marie-Claire (1998) - *Lire l'épistolaire*, Paris: Dunod.

GUILLÉN, Claudio (2005), [1985] - *Entre lo uno y lo diverso - Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona: Tusquets Editores.

GONÇALVES, Maricel Derrico (2015), "Fanny Owen e Francisca - Entrelaçamentos de Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira". In *Revista Philologus*, Ano 21, N° 61 Supl., Anais do VII SINEFIL, Rio de Janeiro: CiFEFiL, jan./abr.2015, pp. 1308-1324.

GRUFFAT, Sabine (2001) - *L'Épistolaire*, Paris: Ellipses Édition Marketing S.A.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève, (1995), *L'Épistolaire*, Paris: Hachette Livre.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève, dir. (1999) - *Lettre et Réflexion Morale - La lettre, miroir de l'âme*, Paris: Klincksieck Éditeur.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève, dir. (2001) - "Mélancolie et genre épistolaire", *Épistolaire - Revue de L'A.I.R.E*, nº 27, Paris : Honoré Champion Éditeur.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève, dir. (2004) - " Lettre et utopie", *Épistolaire - Revue de L'A.I.R.E*, nº 30, Paris : Honoré Champion Éditeur.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève, dir. (2010) - "La Lettre au cinèma", *Épistolaire - Revue de L'A.I.R.E*, nº 36, Paris : Honoré Champion Éditeur.

JUNQUEIRA, Renata Soares (2010) - *Manoel de Oliveira: uma presença*, São Paulo: Editora Perspetiva.

KAUFMANN, Vincent (1990) - *L' équivoque épistolaire*, Paris: Les Éditions de Minuit.

KIRALY, Hajnal (2015) - Cartas no ecrã: a representação da correspondência escrita em adaptações de Amor de Perdição. *In A escrita do cinema: ensaios*, Lisboa: Sistema Solar CRL (Documenta), pp.173-190.

LANDOWSKI, Eric (1988) - "La lettre comme acte de présence". *In La lettre, approches sémiotiques, Actes du VI^e Colloque Interdisciplinaire de Fribourg*: Éditions Universitaires de Fribourg, pp. 19-26.

LAVIN, Mathias (2008) - *La parole et le lieu - Le cinéma selon Manoel de Oliveira*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

LAVIN, Mathias (2010) - "À prova do estrangeiro, Oliveira em francês". *In Revista do CESP (Centro de Estudos Portugueses) da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais)*, v. 30, n.43 - jan.-jun. 2010, pp. 81-88.

LIMOGES, Jean-Marc (2013) - "De l'écrit à l'écran". *In Cahiers de Narratologie - Analyse et théorie narratives*, 25 | 2013, [<http://narratologie.revues.org/6795>], consultado em 27.05.2017.

LOPES, Silvina Rodrigues (1994) - *A legitimação em Literatura*, Lisboa: Edições Cosmos.

LOPES, Teresa Rita (1998) - "Redacção: as cartas". *In Correspondências*, Revista do Departamento de Línguas e Literaturas Românicas da FCSH da U.N.L., Vol.1, 1998, Lisboa: Edições Colibri, pp. 197-199.

LYRA, Bernadette (2013) - "Em torno de Francisca", *In* Carolin Overhoff Ferreira (org.), *Manoel de Oliveira - novas perspectivas sobre a sua obra*, São Paulo: Editora Fap-Unifesp, pp. 139-152.

MACHADO, Luís, coord. (2008) - *Manoel de Oliveira – Histórias e revelações*, Lisboa: Associação Portuguesa de Escritores.

MELANÇON, Benoît, dir. (1998) - "*Penser par lettre - Actes du Colloque d'Azay-le-Ferron, mai 1997*", Québec: Éditions Fides.

METZ, Christian (1977) - *A Significação no Cinema*, 2ªed., São Paulo: Editora Perspectiva.

METZ, Christian (1989), [1980] - *O Significante Imaginário - Psicanálise e Cinema*, Lisboa: Livros Horizonte.

MITCHELL, W.J.T. (1987) - *Iconology - Image, Text, Ideology*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

OGANDO, Maria Teresa (2014) - *Estudo da adaptação da obra de Agustina Bessa Luís, As Terras do Risco, ao filme O Convento, de Manoel de Oliveira*, trabalho apresentado no Mestrado de Estudos Comparados-Literatura e Outras Artes, na UC de Semiótica do Texto e da Imagem, não publicado

OGANDO, Maria Teresa (2014) - *Agustina e Oliveira: um percurso de afinidades*, trabalho final apresentado na Unidade Curricular de Semiótica do Texto e da Imagem, no Mestrado de Estudos Comparados-Literatura e Outras Artes, não publicado.

OGANDO, Maria Teresa (2016) - *Manoel de Oliveira: a teatralidade na narrativa fílmica*, trabalho final apresentado na Unidade Curricular de Literatura e Artes

Performativas, no Mestrado de Estudos Comparados-Literatura e Outras Artes, não publicado.

OLIVEIRA, Manoel de; COSTA, João Bénard (2008) - *Manoel de Oliveira Cem Anos*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

OLIVEIRA, Manoel de (2012) - "Manoel de Oliveira, sempre", *Jornal de Letras*, Ano XXXII, nº 1096, de 3 a 16 de outubro de 2012, pp.17-20.

OLIVEIRA, Manoel de (2013) - "La palabra es imagen". *In Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. I, No.3, p.9,
<http://www.raco.cat/index.php/CinemaComparat/article/view/271787/411061>,
consultado em 27.05.2017.

OLIVEIRA, Manoel de (2015) - "Manoel de Oliveira - Um nome para o cinema" , *Jornal de Letras*, Ano XXXV, nº1162, de 15 a 28 de abril de 2015;

OLIVEIRA, Manoel de (2015) - "Manoel de Oliveira, 1908-2015", *Visão - Edição Especial de Homenagem*, 4 abril 2015.

OLIVEIRA, Manoel de (2015) - "Hommage à Manoel de Oliveira", *Cahiers du Cinéma n° 711*, Cannes 2015, pp. 76-110.

PARREIRA DA SILVA, Manuela (1998) - "Para uma teoria da prática epistolar pessoana". *In Correspondências*, Revista do Departamento de Línguas e Literaturas Românicas da FCSH da U.N.L., Vol.1, 1998, Lisboa: Edições Colibri, pp. 127-139.

PESSOA, Fernando; Queiroz, Ofélia (2015) - *Cartas de Amor de Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz*, Lisboa: Edições Assírio e Alvim.

PLAZA, Julio (2013), (2ªed.) - *Tradução intersemiótica*, São Paulo: Editora Perspectiva.

PRETO, António, edit. (2008) - *Manoel de Oliveira - O Cinema inventado à letra*, Porto: Público/ Fundação de Serralves.

PROUST, Marcel (1973), [1896] - "La confession d'une jeune fille", *Les plaisirs et les jours*, Paris: Éditions Gallimard.

RAMOS ROSA, António (1987) - "As Palavras", *No Calcanhar do Vento*, Coimbra: Centelha Editora.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M., (2011) - *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Edições Almedina, S.A., 7ª ed.

RICŒUR, Paul (1994), [1983] - *Tempo e Narrativa, Tomo I*, Campinas, SP: Papyrus Editora.

RICŒUR, Paul (1995), [1984] - *Tempo e Narrativa, Tomo II*, Campinas, SP: Papyrus Editora.

RICŒUR, Paul (1997), [1985] - *Tempo e Narrativa, Tomo III*, Campinas, SP: Papyrus Editora.

ROCHA, Andréa (1985), [1965] - "A Epistolografia em Portugal, 2ª ed.", Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.

ROWLAND, Clara, BÉRTOLO, José (org.), (2015) - A escrita do cinema: ensaios, Lisboa: Sistema Solar CRL (Documenta).

ROWLAND, Clara; CONLEY, Tom (org.), (2016) - *Falso Movimento: ensaios sobre escrita e cinema*, Lisboa: Edição Cotovia, pp. 63-79.

ROWLAND, Clara (2017) - Fantasmas de Escrita: Amor de Perdição e o Cinema Epistolar de Manoel de Oliveira, *Journal of Lusophone Studies*, 2.1. (Spring 2017), pp.92-111.

SALLES, Michelle; CUNHA, Paulo, org. (2010) - *Olhares: Manoel de Oliveira*, Rio de Janeiro: Edições LCV/SR3/VERJ.

SEARA, Isabel Roboredo (2005) - "O Epistolar: relicário de cumplicidades". *In Actas do VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Santiago de Compostela: 18 a 23 de Julho de 2005, pp.857- 865.

SEARA, Isabel Roboredo (2006) - *Da Epístola à Mensagem Electrónica - Metamorfoses das Rotinas Verbais*, Lisboa: Universidade Aberta, Tese de Doutoramento.

SEARA, Isabel Roboredo (2008) - "A palavra nómada. Contributos para o estudo do género epistolar". *In Estudos Linguísticos*, nº1, Julho 2008, Lisboa: Edições Colibri, pp. 121-144.

SEARA, Isabel Roboredo (2010a) - "A confissão intimista na correspondência amorosa de António Lobo Antunes; estudo pragmático". *In Atas do II Simpósio Mundial de Estudos em Língua Portuguesa (SIMELP). A Língua portuguesa: ultrapassar fronteiras, juntar culturas* (Eds.) M^a João Marçalo & M^a Célia Lima-Hernandes, Elisa Esteves, M^a do Céu Fonseca, Olga Gonçalves, Ana Luísa Vilela, Ana Alexandra Silva, Universidade de Évora pp. 77-97.

SEARA, Isabel Roboredo (2010b) - "L'épistolaire de condoléances: une rhétorique de la consolation". *In Ligia-Stela Florea, Cristiana Papahagi, Liana Pop, Anamaria Curea (dir.), Directions Actuelles en Linguistique du Texte, in Actes du Colloque International, Le texte: modèles, méthodes, perspectives*, Tome II, Cluj-Napoca, Casa Cartii de Stiinta, pp. 213-222.

SEARA, Isabel Roboredo (2012) - "Epistolarity: From hidden dialogue to an obsession to dialogue". *In Language and Dialogue*, Vol. 2, Nº 3, Edda Weigand (ed). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp.363-374.

SEARA, Isabel Roboredo (2017) - O advento da palavra. A importância dos *topoi* na epistolografia de Vieira. *In Estudos sobre o Padre António Vieira. Pensamento e Ação: O Quinto Império*. Tomo II, Ana Paula Banza, Arnaldo Espírito Santo, Cristina Pimentel, Isabel Almeida e Manuel Cândido Pimentel (org.), Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 181-206.

SEIXO, Maria Alzira (1981) - "Agustina e Fanny Owen". *In Colóquio-Letras*, nº 64, Novembro 1981, Lisboa: Edição Fundação Calouste Gulbenkian, cópia digital, <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=64&p=68&o=r>, consultado em 21.04.2017.

SIESS, Jürgen (1998) - "La marquise et le philosophe. La rencontre épistolaire entre Mariedu Deffand et Voltaire". In MELANÇON, Benoît (dir.) - *Penser par lettre - Actes du Colloque d'Azay-le-Ferron, mai 1997*, Québec: Éditions Fides, pp.311-326.

SILVEIRA, Leonor (2015) - "Une actrice improbable, paru dans *Chimères* n° 14, hiver 1991-1992". In "*Hommage à Manoel de Oliveira*", *Cahiers du Cinéma* n° 711, Cannes 2015, pp. 86-87.

SIMONET-TENANT, François (2004), "Aperçu historique de l'écriture épistolaire: du social à l'intime". In *Le Français Aujourd'hui*, Vol. n. 147 - 2004, pp. 35-42.

SOUSA, Sérgio Guimarães de (2001), *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura*, Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos.

SOUSA DE ALMEIDA, Teresa, org., (1998) - *Correspondências*, Revista do Departamento de Línguas e Literaturas Românicas da FCSH da U.N.L., Vol. 1, Lisboa: Edições Colibri.

STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy, (2005), [1992] - *New Vocabularies in Film Semiotics - Structuralism, post-structuralism and beyond*, London and New York: Routledge.

TARKOWSKY, Andrei (1998), [1986] - *Esculpir o Tempo*, São Paulo: Martins Fontes Editora.

TODOROV, Tzvetan (1981), [1926] - "Le discours dans la vie et dans la poésie", *Mikhail Bakhtin: Le principe dialogique*, Paris: Éditions du Seuil.

TORRES, Mário Jorge, org. (2008) - *ACT 17 - Não vi o livro, mas li o filme*, Ribeirão: Edições Húmus, Lda.

TUDOR, Andrew (2009), [1985] - *Teorias do Cinema*, Lisboa: Edições 70.

WALTY, Ivete: s.v. "Intertextualidade", *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, disponível em <http://www.edtl.com.pt>, consultado em 17.05.2017.

WHELEHAN, Imelda (1999) - "Adaptations: The Contemporary Dilemmas". *In* Deborah Cartmell e Imelda Whelehan - *Adaptations - From text to screen, screen to text*, London: Routledge.

FILMOGRAFIA

Filmes de Manoel de Oliveira, onde surgem cartas

(1962), *Acto da Primavera*, ca 94 min., som, color.

(1972), *O Passado e o Presente*, ca 115 min., color.

(1979), *Amor de Perdição*, ca 287 min., som, color.

(1981), *Francisca*, ca 165 min., som, color.

(1985), *Le Soulier de Satin*, ca 410 min., som, color.

(1992), *O Dia do Desespero*, ca 75 min., som, color.

(1998), *Inquietude*, ca 108 min., som, color.

(1999), *A Carta*, ca 107 min., som, color.

(2000), *Palavra e Utopia*, ca 127 min., som, color.

Filmes escolhidos

A Carta - DVD, Registo 1888/2003, cópia nº 5992, ca. 105 min., som, color.

Amor de Perdição - DVD, Lisboa: Videoteca Municipal, CV 0003, ca. 287 min., som, p.& b., [consult. em 2016].

Amor de Perdição - Episódio 1 -

<https://www.youtube.com/watch?v=wOGrRYyZwhY>, Rai Tre, ca. 46:32 min., som, color., [consult. em 27/03/2017].

Amor de Perdição - Episódio 2 -

<https://www.youtube.com/watch?v=uZHG1oLAjhc&spfreload=5>, Rai Tre, ca. 48:11 min., som, color., [consult. em 27/03/2017].

Amor de Perdição - Episódio 3 -

<https://www.youtube.com/watch?v=YFdPMYDiUwl>, Rai Tre, ca. 47:50 min., som, color., [consult. em 27/03/2017].

Amor de Perdição - Episódio 4 -

<https://www.youtube.com/watch?v=xSIH7igFQxs>, Rai Tre, ca. 50:51 min., som, color., [consult. em 28/03/2017].

Amor de Perdição - Episódio 5 -

<https://www.youtube.com/watch?v=KmRKUBAtnmQ>, Rai Tre, ca. 53:14 min., som, color., [consult. em 28/03/2017].

Amor de Perdição - Episódio 6 -

https://www.youtube.com/watch?v=3nu_lk7k-Z4, Rai Tre, ca. 47:48 min., som, color., [consult. em 28/03/2017].

Francisca - <https://www.youtube.com/watch?v=KEuUJtXJH0U>, ca.160 min., som, color., [consult. em 27/28 abril 2016].

Inquietude - DVD, Registo 379/2008, cópia nº 37, ca.108 min., som, color.

Palavra e Utopia - DVD, Registo 1887/2003, cópia nº 1992, ca.130 min., som, color.

ANEXOS

ANEXO A - AMOR DE PERDIÇÃO

Carta 1

Ficha da Carta

Filme: Amor de Perdição - Episódio 1

Minutos de inserção da carta: 00:28:37 - 00:29:06

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Teresa

Destinatário: Simão

Didascálias epistolares: Simão parte de casa a cavalo. *Voz over*, de Teresa, a ler carta, que também aparece no ecrã, escrita e assinada, permitindo-nos a sua leitura.

Querido Simão

Meu pai diz que me vai encerrar num convento por tua causa. Soffrerei tudo por amor de ti. Não me esqueças tu, e achar-me-ás no convento ou no céu, sempre tua do coração e sempre leal. Parte para Coimbra. Lá irão dar as minhas cartas; e na primeira te direi em que nome há-de responder à tua pobre

Thereza.

Nota - A grafia do nome de Teresa, é a do original visualizado. Nas outras situações utilizaremos a grafia dos dias de hoje.

Carta 2

Ficha da Carta

Filme: Amor de Perdição - Episódio 1

Minutos de inserção da carta: 00:42:04 - 00:42:15

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Teresa

Destinatário: Simão

Didascálias epistolares: Uma janela de guilhotina, fechada, com cortinas, com vista para um fundo de vegetação.

O teor da carta é narrado na voz *off* masculina. (indicada, no genérico, como voz do delator).

Na carta que escreveu a Simão dizia que temporizava com o pai, pondo a mira no futuro sem passar pelo dissabor do convento, e sem romper com o velho em manifesta desobediência.

Parecia bonançoso o céu de Teresa

Carta 3

Ficha da Carta

Filme: Amor de Perdição - Episódio 1

Minutos de inserção da carta: 00:45:57 - 00:46:32

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Teresa

Destinatário: Simão

Didascálias epistolares: Criadas, vestidas de negro com toucas e aventais, arrumam uma sala, enquanto dois criados acendem as velas.

O teor da carta é narrado numa voz *off* masculina.

Teresa escreveu a Simão. Nada lhe ocultou do sucedido nem as ameaças de Baltazar por delicadeza suprimiu. Rematava pelas suspeitas de algum novo plano de violência.

O académico chegando ao período das ameaças, já não tinha clara luz nos olhos para decifrar o restante da carta. Tremia com sezões e as artérias frontais arfavam-lhe entumecidas. Não era sobressalto do coração apaixonado. Era a ira arrogante que lhe escaldava o sangue.

Carta 4

Ficha da Carta

Filme: Amor de Perdição - Episódio 2

Minutos de inserção da carta: 00:38:23 - 00:39:36

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Teresa

Destinatário: Simão

Didascálias epistolares: Em casa do ferrador, Simão encontra-se ferido. A carta, escrita e visualizada, é lida em voz *off* por Teresa, ao mesmo tempo que no ecrã nos permite o tempo da sua leitura.

Deus permita que tenhas chegado sem perigo a casa desse boa gente. Eu não sei o que se passa mas há coisas misteriosas que não posso adivinhar. Meu pai tem estado toda a manhã com o primo, e a mim não me deixa sair do quarto. Mandou-me tirar o tinteiro mas eu felizmente estava prevenida com outro. Nossa Senhora quis que a pobre viesse pedir esmola debaixo da janela do meu quarto, senão não teria modo de lhe dar sinal para ela esperar esta carta. Não sei o que ela me disse, falou-me em criados mortos mas eu nem pude entender.

(muda para uma segunda folha)

Tua mana Rita está-me acenando por detrás dos vidros do teu quarto. Disse-me que os moços do teu primo tinham agora aparecido mortos perto da estrada.

Agora sei tudo. Estive para lhe dizer que tu aí estás mas não me deram tempo. Meu pai, de hora em hora, dá passeios no corredor e solta uns ais muito altos.

Oh meu querido Simão, que será feito de ti? Estarás ferido? Serei eu a causa da tua morte?

Carta 5

Ficha da Carta

Filme: Amor de Perdição - Episódio 2

Minutos de inserção da carta: 00:39:37 - 00:39:56

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Simão

Destinatário: Teresa

Didascálias epistolares: A carta de Teresa é descida num cordel, e recebida pela mendiga. Uma carta é subida no cordel, e uma voz *off* relata o teor da mesma.

Respondeu Simão querendo tranquilizar o ânimo de Teresa. Do sofrimento falava tão de passagem que dava a supôr que nem um curativo era necessário. Animava-a a chamá-lo, assim que as ameaças do convento passassem a ser realizadas.

Carta 6

Ficha da Carta

Filme: Amor de Perdição - Episódio 3

Minutos de inserção da carta: 00:15:06 - 00:16:16

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Teresa

Destinatário: Simão

Didascálias epistolares: No convento à noite. Teresa tira o papel e o tinteiro, escondidos dentro do seu vestido. E escreve a carta.

Não receies nada por mim, Simão. Todos estes trabalhos me parecem leves se os comparo aos que tens padecido por amor de mim. A desgraça não abala a minha firmeza nem deve intimidar os teus projectos. São alguns dias de tempestade e mais nada. Qualquer nova resolução que o meu pai tome dir-te-ei logo, podendo ou quando puder. A falta das minhas notícias deves atribuí-las, sempre, ao impossível. Ama-me, assim desgraçada, porque os que são assim desgraçados, parece-me que são os que mais precisam de amor e de conforto. Vou ver se posso esquecer-me dormindo. Como isto é triste meu querido amigo.

Adeus.

Tereza

Nota - a grafia é a utilizada no original, conforme se visualiza no filme.

Carta 7

Ficha da Carta

Filme: Amor de Perdição - Episódio 3

Minutos de inserção da carta: 00:24:09 - 00:24:27

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Simão

Destinatário: Teresa

Didascálias epistolares: O ferrador entrega a Simão a carta de Teresa, e leva-lhe papel e caneta para ele escrever. A carta é narrada na voz *off* masculina.

Simão dizia na carta para Teresa. É necessário arrancar-te daí. Se não puderes fugir, essas portas hão-de abrir-se diante da minha cólera. Não sofras com paciência. Luta com heroísmo! A submissão é uma ignomínia quando o poder paternal é uma afronta. Chama-me. E eu sentirei que a perda do sangue não diminui as forças do coração.

Carta 8

Ficha da Carta

Filme: Amor de Perdição - Episódio 3

Minutos de inserção da carta: 00:36:09 - 00:36:23

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Teresa

Destinatário: Simão

Didascálias epistolares: Cinco dias seguidos recebeu Simão cartas de Teresa. A carta é narrada pela voz de Teresa, em voz *over*.

Meu pai deve saber que estás aí. Enquanto aí estiveres decerto que não me tira do convento. Seria bom que fosses para Coimbra e deixássemos esquecer a meu pai os últimos acontecimentos.

Carta 9

Ficha da Carta

Filme: Amor de Perdição - Episódio 3

Minutos de inserção da carta: 00:36:23 - 00:36:59

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Teresa

Destinatário: Simão

Didascálias epistolares: A carta é narrada pela voz de Teresa, em voz *over*.

Não me desampares Simão. Não vás para Coimbra. Eu receio que o meu pai me queira mudar deste convento para outro mais rigoroso. Sobretudo o que me aterra, mas não dobra, é saber eu que o intento de meu pai é fazer-me professor. Por mais que imagine violências e tiranias, nenhuma deixo capaz de me arrancar os votos.

É impossível a nossa correspondência. Vou ser tirada daqui para outro convento. Espera em Coimbra notícias minhas.

Tereza

Nota - A grafia é conforme a visualizada no filme.

Carta 10

Ficha da Carta

Filme: Amor de Perdição - Episódio 4

Minutos de inserção da carta: 00:11:16 - 00:14:12

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Simão

Destinatário: Teresa

Didascálias epistolares: Vemos Simão enquadrado na abertura de uma porta sentado a escrever. Levanta-se e narra-nos o teor da carta, como se declamando uma poesia trágica. Na última linha, senta-se com a cabeça deitada na mesa.

Considero-te perdida Teresa. O sol de amanhã pode ser que eu não o veja. Tudo em volta de mim tem uma cor de morte. Parece que o frio da minha sepultura está passando no sangue e nos ossos. Não posso ser aquilo que tu querias que eu fosse. A minha paixão não se conforma com a desgraça. Eras a minha vida, tinha a certeza que as contrariedades me não privavam de ti. Só o receio de perder-te me mata. Do passado resta-me a coragem de ir buscar uma morte digna de mim e de ti. Se tens força para uma agonia lenta eu não posso com ela. Poderia viver com a paixão infeliz, mas este rancor sem vingança é um inferno. Não hei-de dar barata a vida. Não. Ficarás sem mim, Teresa, mas não haverá aí um infame que te persiga depois da minha morte. Tenho ciúmes de todas as tuas horas. Hás-de pensar com muita saudade no teu esposo no céu, nunca tirarás de mim os olhos da tua alma para veres ao pé de ti o miserável que nos matou a realidade de tantas esperanças formosas.

Tu verás esta carta quando eu já estiver no outro mundo, esperando as orações e as tuas lágrimas. Tu deras-me com o amor a religião, Teresa. Ainda creio quando não se apaga a luz que é tua, mas a providência divina desamparou-me. Lembra-te de mim. Vive! Para explicares ao mundo, a tua lealdade a uma sombra, a razão porque me atraíste a um abismo. Escutarás com glória a voz do mundo dizendo que eras digna de mim.

À hora que lês esta carta...

Carta 11

Ficha da Carta

Filme: Amor de Perdição - Episódio 4

Minutos de inserção da carta: 00:41:13 - 00:42:54

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Dona Rita Preciosa, mãe de Simão

Destinatário: Simão

Didascálias epistolares: Simão está na prisão (janela com grades). A voz *over* de Dona Rita lê a carta. Podemos ler a carta, e visualisá-la ao mesmo tempo. A meio da leitura, Simão interroga-se se o dinheiro seria de João da Cruz, e reflecte dizendo para si próprio que o dinheiro era de João da Cruz.

Desgraçado que estás perdido! Eu não te posso valer porque o teu pai está inexorável. Às escondidas dele é que mando o almoço e não sei se poderei mandar-te o jantar. Que destino o teu! Oxalá que tivesses morrido ao nascer! Morto me disseram que tinhas nascido mas o teu fatal destino não quis largar a vítima. Porque saíste de Coimbra? Porque vieste infeliz? Agora sei que tens vivido fora de Coimbra há quinze dias e nunca tiveste uma palavra que dissesses a tua mãe. Deves estar sem dinheiro e eu desgraçadamente não posso enviar-te um pinto. O teu irmão Manuel desde que fugiu para Espanha absorve-me todas as economias. Veremos passado algum tempo o que posso fazer mas receio bem que teu pai saia de Viseu e nos leve para Vila Real para abandonar de todo o teu julgamento à severidade das leis.

Meu pobre Simão! Onde estarias tu escondido quinze dias? Não posso mais! Teu pai já espancou a Ritinha por ela querer ir à cadeia. Conta com o pouco valor da tua pobre mãe ao pé de um homem enfurecido como está o teu pai.

Carta 12

Ficha da Carta

Filme: Amor de Perdição - Episódio 5

Minutos de inserção da carta: 00:14:45 - 00:16:06

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Teresa

Destinatário: Simão

Didascálias epistolares: Na cama, Teresa pede papel e pena para escrever. Soube que Simão tinha sido condenado à morte. Diz a carta, falando para Simão, para o espectador. Não termina a carta, porque tem uma convulsão.

Simão, meu esposo, sei tudo. Está connosco a morte. Olha que te escrevo sem lágrimas. A minha agonia começou há sete meses. Deus é bom que me poupou a um crime. Aqui está o nosso fim, Simão. Olha as nossas esperanças! A eternidade apresenta-se-me tenebrosa, porque a esperança era a luz que me guiava de ti para a fé. Mas não pode findar assim o nosso destino. Isso pode segurar os últimos fios da tua vida, uma esperança qualquer. Ver-nos-emos no outro mundo, Simão. Terei eu merecido a Deus contemplar-te? Não importa se não há nada além desta vida. Ao menos, morrer, esquecer, se tu pudesses viver agora de que serviria? Eu também estou condenada e sem remédio. Segue-me Simão! Aceita a morte! Não te arrependas! Se houve crime, a justiça de Deus te perdoará pelas angústias que tens de sofrer no cárcere nos últimos dias que ainda...

Carta 13

Ficha da Carta

Filme: Amor de Perdição - Episódio 5

Minutos de inserção da carta: 00:18:54 - 00:20:08

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Simão

Destinatário: Teresa

Didascálias epistolares: Na prisão. As grades das janelas reflectem-se na parede do quarto, enquanto Simão escreve. A sua sombra reflecte-se entre a sombra das grades.

Não me fujas ainda, Teresa. Já não vejo a força nem a morte. Meu pai protege-me e a salvação ainda é possível. Prende ao coração os últimos fios da tua vida. Prolonga a tua agonia enquanto eu te disser que espero. Amanhã vou para as cadeias do Porto e ali hei-de esperar a absolvição ou a comutação da pena. Em toda a parte há céu e flores, e Deus. Se viveres um dia serás livre. A pedra de sepulcro é que nunca se levanta. Vive, Teresa, vive! Ontem vi as nossas estrelas, Teresa, aquelas dos nossos segredos nas noites de ausência. Voltei à vida e tenho o coração cheio de esperança. Não morras, vida da minha vida!

Carta 14

Ficha do Bilhete

Filme: Amor de Perdição - Episódio 5

Minutos de inserção da carta: 00:35:58 - 00:36:24

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Dona Rita Preciosa

Destinatário: Simão

Didascálias epistolares: Na prisão. João da Cruz leva o bilhete de Dona Rita a Simão. Lemos o bilhete escrito, visualizado, ao mesmo tempo que se ouve em voz *over* a voz de Dona Rita.

João da Cruz fica autorizado a socorrer meu filho Simão, com todas as despesas, prontificando-me a pagar todas as ordens que me sejam apresentadas com a sua assinatura.

Rita Preciosa Botelho Caldeirão

Carta 15

Ficha da Carta

Filme: Amor de Perdição - Episódio 6

Minutos de inserção da carta: 00:13:11 - 00:13:33

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Teresa

Destinatário: Simão

Didascálias epistolares: Teresa escreve na cama. Quando termina está a tossir.

Dez anos! Em dez anos terá morrido o meu pai e eu serei tua esposa. Irei pedir ao rei que te perdoe se não tiveres cumprido a sentença. Se vais ao degredo para sempre te perdi Simão, porque morrerás ou não acharás memória de mim quando voltares.

Carta 16

Ficha da Carta

Filme: Amor de Perdição - Episódio 6

Minutos de inserção da carta: 00:14:49 - 00:15:29

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Simão

Destinatário: Teresa

Didascálias epistolares: "À carta de Teresa respondeu Simão", informa-nos uma voz *off* masculina. Simão narra-nos o seu conteúdo.

Não esperes nada, mártir. Vou. Abomina a pátria. Abomina a minha família. Todo este sol está nos meus olhos coberto de força. E quando os homens falem a minha língua creio que os ouço vociferar as imprecações do carrasco. Apague-se a luz dos meus olhos, mas a luz do céu quero-a. Quero ver o céu no meu último olhar. Não me peças que aceite dez anos de prisão. Salva-te se podes, Teresa. Renuncia ao prestígio de um grande desgraçado. Se tem de renascer para ti uma aurora de paz, vive para a felicidade desse dia. E senão, morre, Teresa, porque a felicidade é a morte.

Carta 17

Ficha da Carta

Filme: Amor de Perdição - Episódio 6

Minutos de inserção da carta: 00:16:17 - 00:16:53

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Teresa

Destinatário: Simão

Didascálias epistolares: Simão na prisão, prostrado, sentado numa cadeira, e ouve-se a voz *off* de Teresa em resposta à carta anterior. Quando a carta termina continua-se a ver Simão na mesma posição, e na mesa ao lado, junto à janela com grades, papel, tinteiro e uma pena.

Morrerei, Simão. Morrerei. Perdoa tu ao meu destino. Perdi-te. Bem sabes pensar, que sorte eu queria dar-te e morro. Porque não posso, nem poderei jamais resgatar-te. Se podes, vive. Não te peço que morras Simão. Quero que vivas para me chorares. Consolar-te-á o meu espírito. Estou tranquila. Vejo a aurora da paz. Adeus, até ao céu, Simão.

Carta 18

Ficha da Carta

Filme: Amor de Perdição - Episódio 6

Minutos de inserção da carta: 00:31:40 - 00:35:53

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Teresa

Destinatário: Simão

Didascálias epistolares: No navio para o degredo, na Índia. Simão pega no rolo das cartas de Teresa, e lê a que estava ao de cima. Como uma aparição, Teresa narra o que sabemos ser o conteúdo da sua última carta para Simão.

Oh, Simão, de que céu tão lindo caímos. É já o meu espírito que te fala Simão. A tua amiga morreu. A tua pobre Teresa está em descanso. Eu devia poupar-te esta última tortura. Não devia aparecer-te, mas perdoa à tua esposa do céu a consolação que sinto ao falar contigo a esta hora, hora final da noite da minha vida. Daqui a pouco, correrás milhares de léguas e não me acharás em parte alguma. Espero-te noutro mundo e peço ao Senhor que te resgate. Se te puderes iludir, meu amigo, quererias antes pensar que eu ficava com a vida com esperança de ver-te na volta do degredo? Quero que me digas: está morta e morreu quando eu lhe tirei a última esperança. Isto não é queixar-me Simão, não é! Se eu pudesse ainda ver-te feliz nesse mundo. Feliz, tu, meu pobre condenado. Sem o querer, agora, o meu amor fazia injúria julgando-te capaz de felicidade. Tu morrerás de saudade, se o clima do desterro não te matar. A vida era bela era, Simão, se a tivéssemos. Estou vendo a casinha que tu descrevias defronte de Coimbra, cercada de árvores, flores e aves. A tua imaginação passeava comigo às margens do Mondego, à hora pensativa de escurecer. Era criança há três anos Simão, e já entendia os teus anelos de glória e julgava-os realizados como obra minha, tu dizias, como disseste muitas vezes, que não serias nada sem o estímulo do meu amor. Oh, Simão de que céu tão lindo caímos! Tu entraste na nau dos degradados, e eu na sepultura. Que importa morrer se não podemos jamais ter nesta vida a nossa esperança. E que farias tu da vida, sem essa tua companheira de martírio, que seguiu cegamente a estrela dessa tua malfadada sorte?

Adeus. Rompeu a manhã. Vi a minha última aurora. A última dos meus dezoito anos.

Abençoado sejas Simão! Deus te proteja, e te livre de uma agonia longa.

Adeus! À luz da eternidade parece-me que já te vejo, Simão. Adeus!

ANEXO B - FRANCISCA

Carta 1

Ficha da Carta**Filme:** Francisca**Minutos de inserção da carta:** 0:27 - 1:32/ repetição da leitura: 1:36 - 2:45**Transcrição da carta na língua original:** português**Remetente:** Maria Rita da Rocha Owen**Destinatário:** Não indicado (D.Josefa e Sr.Raimundo Borges)**Didascálias epistolares:** D.Josefa de pé, à janela, por detrás da cortina.

Ilustríssima e Excelentíssima Senhora, minha mui prezada amiga,

Vossa Excelência bem terá dado o justo valor à minha pungente dor e aflições bem iguais. Eu dou a V.Exa e ao Sr. Raimundo Borges os meus sentimentos do fatal acontecimento. V.Exas sentem como um irmão, mas eu como um filho, que tanto me queria, amiga, saudade igual à do anjo que perdi.

Adeus minha cara amiga, agora não posso mais continuar, os meus olhos não me dão licença.

Acredite sempre minha boa amiga, sua verdadeira amiga, e aceite os meus sentimentos de não ir já vê-la.

Os meus cumprimentos ao seu esposo. Sou com a maior estima, de V.Exa amiga sem igual.

Maria Rita da Rocha Owen

Vilar do Paraíso, 23 de Setembro 1854

Carta 2

Ficha da Carta

Filme: Francisca

Minutos de inserção da carta: 37:12 - 37:17

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Camilo

Destinatário: Não indicado (Fanny?)

Didascálias epistolares: Camilo escreve e José Augusto, de pé por detrás, lê uma linha da carta.

Há segredos entre os vivos que chamam a sombra dos mortos.

Carta 3

Ficha da Carta

Filme: Francisca

Minutos de inserção da carta: 2:31:01 - 2:32:34

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: José Augusto

Destinatário: Raimundo

Didascálias epistolares: Raimundo lê a carta sentado numa cadeira. D. Josefa de pé, por detrás dele, lê simultaneamente.

Meu caro Raimundo,

Recebi a tua carta que muito me penhorou. Nesta posição nada há que minore o sofrimento. Eu creio que esta ferida não poderá cicatrizar senão no túmulo, então sim, porque a ideia de ir para onde foi aquele anjo de virtude ser-me-á agradável. Tenho vivido só. O Reitor desta freguesia faz-me às vezes companhia e eu vou tratando de iludir os meus sofrimentos, mas esta ilusão dura pouco.

Em vão não foi que isto se deu, porque de ora em diante a vida há-de ser pesada. Tenciono ir para Lisboa por terra mas antes estarei perto. Por todo este mês vou. Já vês que não é tão penosa a partida.

Olha como vibrei este ano, lembrando-me do ano passado. E como hei-de eu esquecer-me? O mundo é isto. A vida comporta destas alternativas mas eu fui muito infeliz.

Adeus. Dá-me notícias tuas. E agradece por mim à tua esposa a sua atenciosa carta. E peço desculpa de não responder porque a pressa do correio e o meu estado não o permitem.

Serei sempre teu irmão e amigo,

José Augusto

Vilar do Paraíso, 12 de Agosto de 1854

Carta 4

Ficha da Carta

Filme: Francisca

Minutos de inserção da carta: 2:32:40 - 2:32:34

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: José Augusto

Destinatário: Não indicado (D.Josefa)

Didascálias epistolares: Homem de pé com duas fotos na mão. Mulher, sentada, lê a carta.

Minha estimada mana,

Vou para Lisboa no Cisne. Sinto-me mal de corpo e alma, dê recados ao Raimundo e espere-me em Lisboa. Ofereço-lhe o meu retrato da sua amiga. Eu não posso ser amigo senão daqueles que respeitam a memória daquele anjo. Apenas chegar escrevo. O outro retrato peço-lhe que o coloque na sala de visitas onde antigamente estava.

Seu amigo grato,

José Augusto

Porto 9 do 9 de 54

ANEXO C - INQUIETUDE

Ficha da Carta

Filme: Inquietude

Minutos de inserção da carta: 1:04:35 - 1:07:35

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Não indicado (o amante)

Destinatário: Suzy

Didascálias epistolares: Ele, o amante, sentado a uma escrivaninha de caneta na mão, papel à frente, retrato de Suzy, fala, pensa e escreve. Pausa.

Suzy sentada na cama, o quadro por cima da cama em grande plano, diz: "*c'est un détail*".

Minha pobre Suzy, como tu eras justa, como tu adivinhavas, bruxa de vinte e poucos anos, para além da hora que passa o nada que virá. A tua desgraça era suprema.

Talvez Suzy porque tu eras aquela, que não se ilude nunca. Se eu fosse o que tu não viste, o que te fala agora, porque eu lembro-me. Passámos duas horas que vivemos um no outro, fora do tempo. Todo o meu ser vivia em ti, morria em ti.

(...)

ANEXO D - A CARTA

Ficha da Carta

Filme: La Lettre (A Carta)

Minutos de inserção da carta: 1:29:28 - 1:35:24

Transcrição da carta na língua original: francês

Remetente: Não indicado (Mme de Clèves)

Destinatário: Não indicado (A religiosa e amiga de Mme de Clèves)

Didascálias epistolares: Num quarto do convento, uma religiosa lê uma carta com diversas páginas. Termina a carta e sinos tocam.

Tu es la seule personne à qui j' écris, mais je te demande de ne dire à personne où je suis et que tu as reçu une lettre de moi. Je ne veux que personne le sache et surtout pas la personne que tu sais.

Tout a été très vite. Je les ai rencontrées quand elles se préparaient à embarquer. Nous avons à peine parlé mais ça à été suffisant, pour que je sente un besoin impérieux d'aller avec elles. C'était comme une porte qui s'ouvrait dans ma vie tourmentée. J'ai couru faire mes valises et je n'ai même pas pu te dire adieu. Pendant le voyage, j'ai souvent repensé à ce qu'elles m'avaient raconté aussi sur les autres missions où elles avaient déjà passé. Ce qui me surprend c' est que se sont des soeurs très jeunes.

Nous sommes quelque part, à l'Afrique en pleine brousse, avec des centaines de réfugiés qui campent ici, parce qu'ici il y a une petite source qui arrive à peine à les soulager de la soif.

La plupart sont des enfants. Et ce sont eux qui souffrent les plus dures épreuves, à cause des guerres fratricides qui pululent par ici.

Ces missionnaires étaient venues pour évangéliser mais elles disent: "Comment allons nous enseigner la foi à ces petits enfants qui ont faim et qui sont malades?" Nous devons avant tout leur apporter de quoi manger et des médicaments.

On passe des jours et des jours dans un désespoir immense par manque de tout.

Ces missionnaires font appel à toutes les organisations humanitaires, à cause des épidémies. Nous sommes loin et tout est très loin.

Je les aide dans leurs tâches difficiles. C'est une vie terrible, mais devant ces malheureux nous ne pouvons faire d'autre mode, nous n'avons pas le courage de les abandonner.

Les mères souffrent le martyre parce qu'elles n'ont pas de lait dans leurs seins pour nourrir les bébés. Les enfants squelettiques nous regardent avec une prière dans leurs grands yeux. Les vieux affamés et résignés n'attendent plus que la mort.

On vient à penser: comment de telles choses peuvent-elles arriver? Est-ce que l'aveuglement et la cupidité des hommes qui fabriquent ces guerres ne leur permettent pas de rien voir au delà de l'avidité du pouvoir? Et comment peuvent-ils être indifférents à ces innocentes victimes qu'ils laissent derrière?

Avec les photos que je t'envoie, tu peux te faire une idée de ce qu'il en est. Juste une petite idée, parce que la triste réalité de chaque jour que nous passons ici n'est pas de celle qu'on peut photographier. Regarde comme ces missionnaires ont les visages fanés ! Elles sont ignorées du monde et elles se donnent de toute leur âme, de tout leur cœur. Sans se ménager et sans craindre les maladies, qui déciment ces malheureux. Et malgré tout cela, regarde comme elles sourient encore.

Ce n'est pas la même chose de lire, là bas à Paris, des nouvelles sur la souffrance de ces pauvres gens, et de partager ici cette vie à leurs côtés, comme le font pieusement ces missionnaires. Elles s'oublient elles mêmes, et se retrouvent prisonnières de cette misérable tragédie, où les gens meurent chaque jour.

Je suis poursuivie, je ne sais pas bien pourquoi ou comment, par un vague sentiment de faute. Oui, de faute. De faute et de peur.

J'ai mis en vente l'appartement de Paris. Quand je reviendrai j'irai à la campagne. Comme je regrette le temps où j'ai vécu là bas avec ma mère.

Après ce que je vis en ce moment, je ne serai plus jamais la même. Et si je m'étonne du courage qui m'a amené ici, et me fait rester jusqu'à maintenant, il est vrai aussi que je ne supporte plus ce que me demande ma conscience. Mes yeux ne peuvent plus voir de telles souffrances. Je n'ai qu'une envie. Celle de fuir. Ce qui m'a retenu c'est de voir l'abnégation de ces missionnaires qui se donnent à ces gens sans faiblir et avec la même force qu'au premier jour. Je me demande alors: "D'où leur vient une telle force ?"

ANEXO E - PALAVRA E UTOPIA

Carta 1

Ficha da Carta**Filme:** Palavra e Utopia**Minutos de inserção da carta:** 00:16:36 - 0017:11**Transcrição da carta na língua original:** português**Remetente:** Não indicado (Padre António Vieira)**Destinatário:** Dom João IV**Didascálias epistolares:** Carta escrita em S. Luís do Maranhão. A carta é interrompida e retomada.

Senhor Dom João IV,

Escrevo-lhe do Maranhão, a 6 de Abril de 1654, e sabe Deus que com muito zelo de seu Serviço, desejo que se guarde justiça aos índios desta terra. Só dizer aos índios deste Sertão que não hão-de ser sujeitos aos governadores, bastará para que todos se desçam com grande facilidade e se venham a fazer cristãos, porque só a fama e o medo do trabalho e opressão em que os trazem os que os governam, é o que os detém nos seus matos, e é coisa tão notória como digna de se lhe pôr remédio.

...

Sendo assunto delicado resolvi, de acordo com o Provincial, ir a Lisboa.

Carta 2

Ficha da Carta

Filme: Palavra e Utopia

Minutos de inserção da carta: 00:48:13 - 00:48:35

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Não indicado (Padre António Vieira)

Destinatário: Dom Rodrigo de Meneses

Didascálias epistolares: Carta escrita em Roma. Vê-se a carta a ser escrita com uma pena.

Escrevo a informar V. Senhoria, Senhor Dom Rodrigo de Meneses.

O Padre Geral me recebeu com demonstrações extraordinárias de afecto, e o mesmo experimento em todos os religiosos desta casa.

O Padre Assistente de Portugal, com quem nunca tive correspondência, e outros muito senhores, me foram receber duas milhas fora de Roma com duas carroças.

Carta 3

Ficha da Carta

Filme: Palavra e Utopia

Minutos de inserção da carta: 00:48:37 - 00:49:01

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Não indicado (Padre António Vieira)

Destinatário: Senhor Marquês de Gouveia

Didascálias epistolares: Carta escrita em Roma. Pe António Vieira escreve com uma pena.

Vê-se a rainha da Suécia vestida de dourado, num púlpito rodeada de quatro cardeais vestidos de vermelho, dois de cada lado. Quando a carta termina ouve-se música de câmara.

Senhor Marquês de Gouveia,

Tire-me Deus em paz e a salvo de um sermão italiano que hei-de fazer à Rainha da Suécia cujo extraordinário e sublime génio se satisfaz mal, ainda do que não é ordinário.

Carta 4

Ficha da Carta

Filme: Palavra e Utopia

Minutos de inserção da carta: 00:52:51 - 00:53:41

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Não indicado (Padre António Vieira)

Destinatário: Dom Rodrigo de Meneses

Didascálias epistolares: Carta escrita em Roma. António Vieira de pé, no quarto, uma folha de papel na mão, lê a carta, sempre andando de um lado para o outro, ao ritmo das palavras escritas.

Pergunto a Vossa Senhoria Senhor Dom Rodrigo de Meneses pelo amor de Deus, pelo amor da fé, e por cima do Príncipe: qual é melhor? Judeus declarados, ou judeus ocultos? Judeus que casem com cristãos velhos, ou judeus que não casem? Judeus que confessem e comunguem sacrílegamente ou judeus que não façam sacrilégios? Judeus que afrontem a nação, ou judeus que a não afrontem? Judeus que enriqueçam Itália, França, Inglaterra e Holanda, ou judeus que enriqueçam a Portugal? Judeus que com os seus cabedais ajudem a tomar as conquistas e impedir a propagação da fé e propagar a heresia, ou judeus que com os mesmos cabedais ajudem as armas do Príncipe mais católico a recuperar as mesmas conquistas e dilatar a fé por todo o mundo?

Carta 5

Ficha da Carta

Filme: Palavra e Utopia

Minutos de inserção da carta: 01:03:02 - 01:04:36

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Não indicado (Padre António Vieira)

Destinatário: Senhor Duarte Ribeiro de Macedo

Didascálias epistolares: Carta escrita em Roma. Pe António Vieira escreve com uma pena.

Mereço a Vossa Senhoria, Senhor Duarte Ribeiro de Macedo todo o cuidado que dá à minha saúde, posto que ela não mereça nenhum cuidado e quando se perde tão pouco numa vida de tão pouco préstimo.

(Não há...) Não quero ter mais pátria do que o mundo, e não acabo de acabar comigo não ser português.

Roma para mim é Lisboa, onde estou sempre com o pensamento, e por isso sempre triste.

Carta 6

Ficha da Carta

Filme: Palavra e Utopia

Minutos de inserção da carta: 01:13:01 - 01:16:02

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Não indicado (Padre António Vieira)

Destinatário: Sr. Duarte Ribeiro de Macedo

Didascálias epistolares: Vê-se o Pe António Vieira a ditar a carta ao Pe José.

Meu Senhor Duarte Ribeiro de Macedo,

Fico com um achaque em que experimento certa comodidade, porque não podendo andar senão com o auxílio de uma bengala nem escrever por mão própria, porque se me agravou, de novo, a inflamação dos olhos. O Padre José Soares, meu companheiro, esta escreve. Muito mal me trata o Inverno que sobre tantos anos como os meus é neve sobre neve.

Numa outra carta pergunta-me Vossa Senhoria em que estado vai a estampa dos meus sermões. E digo, que caminha com pressa, e não há dúvida que sairá muito correcta. Tenho aqui ao meu lado as provas e o *facies libri* para rever.

Carta 7

Ficha da Carta

Filme: Palavra e Utopia

Minutos de inserção da carta: 01:17:27 - 01:19:10

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Não indicado (Padre António Vieira)

Destinatário: Vossa Paternidade Reverendíssima

Didascálias epistolares: Ouve-se o Pe António Vieira a ditar a carta. Vê-se o Padre José a escrever a carta.

Roma

Havia chegado a persuadir-me que não poderia viver em Portugal outro Inverno, e assim tinha ajustado uma viagem para o fim do Verão para o Brasil. Duvidando somente se devia andar ao Maranhão, onde poderia prosseguir as minhas missões, ou à Baía onde com mais comodidade poderei continuar o trabalho de pôr a limpo os meus sermões, esperando somente a ordem de Vossa Paternidade Reverentíssima, que me tiraria desta dúvida, determinando o lugar para onde eu devo partir. Suposto os meus 70 anos e os meus achaques creio que posso dizer *solum mihi super est sepulcrum*. (só me resta morrer).

E com tais desenganos me resolverei onde será melhor buscar a sepultura.

Carta 8

Ficha da Carta

Filme: Palavra e Utopia

Minutos de inserção da carta: 01:23:47 - 01:23: 67

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Não indicado (Padre António Vieira)

Destinatário: Padre João Paulo Oliva, Geral dos Jesuítas

Didascálias epistolares: Uma Igreja. Ânimos exaltados à porta. Queimam uma figura. Mais tarde no quarto. Da janela vê-se o campo. Pe José está à secretária e escreve, o que o Pe António Vieira lhe dita.

Reverendíssimo Padre João Paulo Oliva, nosso Geral,

Parto para a minha província do Brasil. Nela espero, poderei muito melhor e mais brevemente satisfazer a expedição dos meus escritos, que Vossa Paternidade Reverendíssima tanto me encarrega.

Só me resta render a Vossa Paternidade Reverendíssima infinitas graças.

21 de janeiro de 1681

Carta 9

Ficha da Carta

Filme: Palavra e Utopia

Minutos de inserção da carta: 1:25:02 - 1:26:10

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Não indicado (Padre António Vieira).

Destinatário: Indica o Pe António Vieira ao Pe José que escreva ao Sr.Marquês de Gouveia.

Didascálias epistolares: Na continuação da cena anterior. Pe José escreve outra carta que o Pe António Vieira lhe dita.

Na Universidade do México me dedicaram umas conclusões de toda a teologia que eu remeto e dedico a V.Exa.

E posto que da empresa da Fénix, das palmas e das trombetas nenhum caso faço, pois que tudo é vento e fumo. Não posso deixar de me magoar e muito que ao mesmo tempo que numa universidade portuguesa se afronte a minha estátua, numa universidade de castelhanos se estampe a minha imagem. Por certo que, nem a uns nem a outros merecia eu semelhantes correspondências.

Quinta do Tanque, 23 de maio de 1682.

Carta 10

Ficha da Carta

Filme: Palavra e Utopia

Minutos de inserção da carta: 01:27:23 - 01:28:14

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: António Vieira

Destinatário: Não indicado

Didascálias epistolares: Sentado à secretária do seu quarto na Quinta do Tanque, vendo-se a mesma paisagem pela janela, Padre António Vieira segura uma folha e lê uma carta acabada de escrever.

(...) eu, mandado castigar por os meus superiores que, como testemunhos da minha inocência e dos meus parentes, não lhes permitiu a consciência ser executores do que não permite a justiça. A grande miséria é que não bastem os serviços, o amor e a verdade para conservar a graça dos príncipes e (*aqui pega na pena e termina*) que baste a calúnia para se perder.

António Vieira

Carta 11

Ficha da Carta

Filme: Palavra e Utopia

Minutos de inserção da carta: 01:33:01 - 01:33:02

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Não indicado (Pe José, em nome do Pe António Vieira)

Destinatário: Sr. Diogo Mouchão Temudo

Didascálias epistolares: No quarto na Quinta do Tanque. António Vieira passeia-se pelo quarto enquanto o Padre José lê uma carta, já escrita. No final da carta comenta António Vieira: *Deus vela pelos inocentes*. Ao que o Pe José comenta: *Mas permite que sofram*.

Senhor Diogo Mouchão Temudo.

Meu irmão não pode escrever a Vossa Mercê porque no dia antes da chegada do novo governador, Matias da Cunha, lhe sobreveio uma febre perigosa de que ainda se não levanta, mas já, a Deus graças, está livre. Como livre está da injusta pronúncia do crime de que o acusavam e do qual saiu desagradado por voto de todos.

Carta 12

Ficha da Carta

Filme: Palavra e Utopia

Minutos de inserção da carta: 01:35:21 - 01:36:35

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Não indicado (Padre António Vieira)

Destinatário: Sr. Inquisidor Geral

Didascálias epistolares: No quarto na Quinta do Tanque. Pe José escreve e lê alto. Padre António Vieira de pé. Repete, com o Padre José, a última frase: *e não dever nada aos presentes.*

Se o amor da Pátria, com que os meus anos se animaram a escrever aqueles discursos, foi merecedor de algum prémio na aprovação de Vossa Eminência, Senhor Inquisidor Geral, recebi o que me não atrevia a pretender nem ainda a desejar. Eu os dediquei à sepultura do segredo e Vossa Eminência, mandando-os sair à luz do mundo, ressuscitou em mim a confiança morta por tantos outros agradecimentos que há muito tinha feito as exéquias no tempo do desengano.

Nele porém, vendo-me tão favorecido por Vossa Eminência, adoro hoje a imagem que nunca vi do agradecimento nem por isso arrependido por ter idolatrado as estátuas de ingratião, não só com os fumos do incenso mas com os sacrifícios do sangue, e será a maior glória do meu amor à Pátria, como é a maior fineza servir aos futuros, pagar aos passados, e não dever nada aos presentes.

Carta 13

Ficha da Carta

Filme: Palavra e Utopia

Minutos de inserção da carta: 01:49:48 - 01:50:24

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Não indicado (Padre António Vieira)

Destinatário: Padre Mestre Manuel Luís

Didascálias epistolares: No quarto da Quinta do Tanque. Pe José termina de escrever: *Já está.* António Vieira diz-lhe: *Leia!* No final da leitura António Vieira diz: *Pode mandá-la!*

Reverendíssimo Padre Mestre Manuel Luís.

(...)

Finalmente, Vossa Reverendíssima me diz que não sabe a resolução que se tomará em Lisboa, e lhe parece que Sua Majestade se lançará de fora. Eu o quisera muito metido de dentro, porque vi cartas de alguns, que não estão mui longe dos seus ouvidos, nos quais se fala com empenho sobre as minas de prata de São Paulo, tão fantásticas e sem fundamento como os seus cativeiros. Não me temo de Castela, temo-me desta canalha.

Carta 14

Ficha da Carta

Filme: Palavra e Utopia

Minutos de inserção da carta: 01:54:29 - 01:55:26

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Geral da Companhia de Jesus

Destinatário: António Vieira

Didascálias epistolares: Um quarto, um reflexo de uma janela. Entra o Pe Bonucci com uma carta de Roma. António Vieira pede-lhe: *Abra e leia como o faria o Pe José Soares, que Deus o tenha em Sua Santa Glória.*

Reverendo Padre António Vieira, Pax Christi.

Recebi a sua missiva em que apela para a minha autoridade de Geral da Companhia de Jesus por causa da pena que lhe foi aplicada. Quero declarar-lhe que não consentirei que se injurie a um homem tão cheio de merecimentos e tão grande benemérito da Ordem a que pertencemos. Louvo a sua paciência e resignação com a vontade de Deus. Entretanto foram-me chegando de outras copiosas cartas, e posso assegurar-lhe que irei estudar o assunto devagar para que a justiça lhe seja feita.

Carta 15

Ficha da Carta

Filme: Palavra e Utopia

Minutos de inserção da carta: 02:02:39 - 02:03:04

Transcrição da carta na língua original: português

Remetente: Não indicado (Geral da Companhia de Jesus)

Destinatário: Não indicado (Padre António Vieira)

Didascálias epistolares: Sinos tocam a finados. António Vieira encontra-se moribundo, no leito. Padre Bonucci recebe uma carta. Resume o seu teor. Quando termina percebe que o Padre António Vieira está morto. Sinos tocam a finados.

Resumo do teor da carta, feito pelo Padre Bonucci:

Finalmente chegou o parecer de Roma, onde o Geral anula a privação e lhe devolve a voz activa e passiva de que tinha sido privado injustamente.