
CASA DO CINEMA MANOEL DE OLIVEIRA

PROGRAMAÇÃO REGULAR

DOMINGOS NA CASA DO CINEMA

A CARTA

MANOEL DE OLIVEIRA

29 DEZ | 17H00


ANOS
SERRALVES
CASA DO CINEMA MANOEL DE OLIVEIRA

A CARTA, 1999

Duração: 105 minutos

País: Portugal, França, Espanha

Realização: Manoel de Oliveira

Argumento: Manoel de Oliveira, inspirado no romance *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette

Direção de fotografia: Emmanuel Machuel

Som: Jean-Paul Mugel

Música: Klavierstücke D. 956 de Franz Schubert, interpretados ao piano por Maria João Pires, excertos de concertos de Pedro Abruñhosa e canções de Pedro Abruñhosa

Montagem: Valérie Loiseleux

Interpretação: Chiara Mastroianni (Madame de Clèves), Pedro Abruñhosa (Pedro Abruñhosa), Antoine Chappey (Monsieur de Clèves), Leonor Silveira (a freira), Françoise Fabian (Mme. de Chartres, a mãe de Mme. de Clèves), Luís Miguel Cintra (Da Silva, Director do Centro Cultural da Fundação Calouste Gulbenkian, em Paris), Any Romand (Mme. Da Silva), Stanislav Merhar (François de Guise), Claude de Levêque (Médico), Maria João Pires (Maria João Pires), Ricardo Trêpa (o drogado), Allan Guillo (o joalheiro), Jean Loup Wolf (o médico do hospital)

Produção: Paulo Branco para Madragoa Filmes, RTP, Gemini Films (Paris) e Wanda Films (Madrid)

Estreia mundial: 21 de maio de 1999, no Festival de Cannes (Seleção oficial)

Estreia em Portugal: 24 de setembro de 1999, nos cinemas King, Monumental e Mundial

Os desejos são irrisórios

A Carta abre e fecha-se com um concerto de música *pop*. Entre os dois concertos, a muito trágica história da princesa de Clèves, casada com um homem que não ama, mas respeita, e que matará literalmente de tristeza ao confessar-lhe o seu amor por outro. A morte do marido não liberta a Madame de Clèves, pelo contrário. Por fidelidade, culpabilidade e preocupação com a sua reputação, recusa ceder àquele que ama e que a ama. No romance, ela escolhe o quietismo e o convento; no filme, prefere seguir as religiosas para África e trabalhar em ações humanitárias. Os tempos mudaram um pouco desde Madame de Lafayette. Uma das funções do concerto *pop* é, precisamente, enquadrar a história da princesa para fazer sentir a distância à época

contemporânea. Além da linguagem ser datada (mas admirável e admiravelmente dita por todos os actores, à exceção de Stanislav Merhar - mas talvez Oliveira lhe faça carregar com todos os defeitos da juventude), as preocupações de Madame de Clèves ou de Madame de Chartres, sua mãe, já não são de hoje. Na transposição do romance, Oliveira não modernizou senão um elemento. O Senhor de Nemours já não é o Senhor de Nemours, mas o cantor Pedro Abruñhosa. Que Pedro Abruñhosa interprete o seu próprio papel, incita a fazer dele um representante do mundo tal como ele está, da vida *hic et nunc*. O filme reclama, portanto, um tema ambicioso. Que significa ser anacrónico, transportar consigo um mundo de valores que o mundo deixou, justamente, de reconhecer como tal?

As Senhoras de Chartres (Françoise Fabien) e de Clèves (Chiara Mastroianni) não param de falar de reputação, do julgamento que sobre elas lança a sociedade, mas quem encarna no filme o olhar do juiz? Nem a amiga da mãe (Anny Romand) nem a religiosa confidente da filha (Leonor Silveira) que, cada uma por seu lado, as aconselham de viver um pouco mais, de ceder ao desejo. O olhar da moral é apenas suportado pelo busto de um santo e pelo retrato severo da jansenista Angélique Arnaud, ambos filmados, como deve ser, em contrapicado. Há, por isso, dois espaços-tempos em *A Carta*, que a topografia do filme tem, também, em conta. O espaço-tempo contemporâneo, por um lado - as ruas da cidade onde o Senhor de Guise morre atropelado por um automóvel, o hospital onde repousa Abruñhosa ferido, a sala de concertos onde ele grita e pula -, que está do lado do desejo, da desordem, da revolta contra o destino; e o espaço-tempo clássico, do outro - uma casa de campo, um apartamento burguês e, sobretudo, o convento de Port-Royal, encerrado por Luís XIV por causa do jansenismo e aqui renascido para uma segunda vida -, que vale pela calma e pela lei, a aceitação do que acontece (a mãe e o marido morrem sem o mínimo lamento). Esta oposição é igualmente tida em conta pela música, já que o clássico Shubert se sobrepõe por muito tempo à *pop*, que só reaparece no filme no momento preciso em que a Madame de Clèves desaparece, fugindo e enterrando-se em África, consciente de que não é feita para este mundo daqui e de agora.

Podemos, se quisermos, ligar esta reflexão sobre o anacronismo à idade do realizador, mas o pensamento acerca da coexistência de tempos

diferentes constitui, de facto, um grande motivo em Oliveira. Muitas vezes, os filmes de Oliveira emaranham três regimes temporais: o tempo (fugaz) da vida, o tempo (passado) da memória, o tempo (eterno) da arte. Para o cineasta, o presente não basta, nunca é suficientemente espesso para constituir um universo onde se possa viver plenamente. O gosto de Oliveira pelo petrificado (a floresta de *O Convento* [1995], as estátuas de *A Carta*), o seu amor pelas agonias (e só neste filme há duas) testemunha, se preciso fosse, que este cinema faz abundantemente circular as suas personagens de um tempo a outro, da eternidade à morte, e que Oliveira filma com dileção as passagens. Muitas vezes, no entanto, o retorno do passado é preparado e anunciado: é o caso da longa viagem para a antiguidade camponesa em *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), a visita guiada à casa de Camilo Castelo Branco em *O Dia do Desespero* (1992), as lições do soldado-historiador em *NON ou a Vã Glória de Mandar* (1990). Se repente, há circulação, mas não sobreposição. Próprio de *A Carta* é fazer do tempo passado (velhos costumes, velha linguagem) um tempo presente ao mesmo título do outro, apagar ao máximo a barreira entre o movimento rápido do presente e a lentidão algo fixa do passado, donde incríveis (e belíssimos) efeitos de dissonância.

A Carta está sob a influência de duas formas: a oval e a linha reta. A oval é a forma dos quadros presentes em casa dos Clèves, nomeadamente, a forma do pequeno retrato furtado por Abrunhosa; oval também é o colar que a princesa segura quando, pela primeira vez, vê o seu futuro marido, enquanto sobre todas as mesas da joalheria estão pousados espelhos redondos; a oval, ainda, é tudo o que vemos do rosto de Leonor Silveira que, escondida sob os véus de religiosa, não deixará de reconfortar a sua amiga (até pondo em risco as suas obrigações); ovais são, por fim, as arcadas do claustro onde a religiosa se esforça em tranquilizar a princesa. A oval está, por isso, claramente do lado do amor, da doçura, da intimidade, da compaixão.

Inversamente, a linha reta alerta para a lei de Deus e da sua moral. O retrato de Angélique Arnaud (rígida, com uma cruz vermelho sangue que lhe barra o torso e com uma postura em que nos olha diretamente nos olhos) está numa moldura retangular. A belíssima cena da despedida entre a princesa e o seu marido (que vai morrer) é construída sobre uma vertical que vem cortar o plano em dois (primeiro plano: o

marido sentado ao centro, a mulher à direita na borda do quadro, nada à esquerda; segundo plano: a mulher sentada ao centro, o marido à esquerda na borda do quadro, nada à direita). Este corte violento indica que não há nem perdão nem reconciliação possíveis. Cada uma das personagens é agarrada pelo vazio, reconduzida à solidão da consciência, ao rigor de Deus (vertical é também a estátua do santo no convento). Abrunhosa é quem instiga o encontro entre os dois mundos, provocando o terror da princesa. Quando, em casa dos Clèves, furta o seu retrato, esta última espia-o do alto da escadaria. O plano arremete, literalmente, sobre as linhas retas (rampa da escadaria, ângulo das paredes, ombreira da porta). Como se a lei, colocada diante da evidência do desejo, do seu poder transgressivo (o furto não chega, porventura, a ser uma violação, mas é, pelo menos, um rapto), não pudesse senão endoidecer. Outro momento de crise: depois da morte de seu marido, a princesa encontra por acaso o seu amante (no sentido que lhe atribui o século XVII) no Jardim do Luxemburgo. Sente que deve fugir, correndo o risco se ser apanhada na armadilha. Belíssimo é o seu ímpeto assustado, nela que encarna sobretudo, já o dissemos, a lentidão do passado, não tendo, na maior parte das vezes, senão movimentos compassados. Oliveira segue-a, por detrás das grades, num *travelling* lateral. As verticais da grade, que estriam a sua silhueta, recordam, mais uma vez, que a lei, ameaçada, se agita. A Senhora de Clèves descobre um novo mundo, mas não tem o gosto de explorá-lo (prefere a exploração geográfica de África). Ela que não conheceu senão as formas mais socializadas do amor - ternura maternal, afeção marital, amor a Deus, a um tempo caridoso e severo -, eis que enfrenta a violência da paixão.

A Carta conta magnificamente, seguindo as modulações da voz e as inflexões do rosto de Chiara Mastroianni (excelente, repetimos), como, contra todas as expectativas e perseguindo sem descanso a sua linha de conduta, a princesa de Clèves escolhe a Lei, Deus, e sua mãe.

Stéphane Bouquet, in *Cahiers du Cinéma*, n.º 538, Setembro de 1999, p. 41-42 [Excerto editado, traduzido do francês].

PRÓXIMAS SESSÕES DE CINEMA

CARTA BRANCA A EUGÈNE GREEN

05 JAN | 17H00
BLOW-UP
MICHELANGELO ANTONIONI

10 JAN | 21H30
CONTE D'HIVER
ÉRIC ROHMER

11 JAN | 17H00
BRAGUINO
CLÉMENT COGITORE
LE PARC
DAMIEN MANIVEL

12 JAN | 17H00
MIMOSAS
OLIVER LAXE

www.serralves.pt

 [/fundacaoserralves](https://www.facebook.com/fundacaoserralves)

 [/serralvestwit](https://twitter.com/serralvestwit)

 [/fundacao_serralves](https://www.instagram.com/fundacao_serralves)

 [/serralves](https://www.youtube.com/serralves)



Fundação de Serralves
Rua D. João de Castro, 210
4150-417 Porto – Portugal

serralves@serralves.pt

Geral:
(+ 351) 808 200 543
(+ 351) 226 156 500

Apoio institucional

