



Imitações da Vida

**CINEMA
CLÁSSICO
AMERICANO**

Ensaio para
MÁRIO JORGE TORRES

**JOSÉ BÉRTOLO
FERNANDO GUERREIRO
CLARA ROWLAND**
Organizadores



Expressões da solidão

Início, fim, entremeio em
Carta de Uma Desconhecida (1948)

SÉRGIO DIAS BRANCO

Viena, Áustria, início do século xx. É de noite e Stefan Brandt (Louis Jourdan) recebe uma carta. Lisa Berndl (Joan Fontaine) escreveu essas páginas para contar a história de um amor que tinha começado mais de dez anos antes. Nessa época longínqua, ele era um jovem pianista prodigioso, ela morava no prédio para onde ele se mudou. A adoração que Lisa sente por Stefan compele-a a educar-se e preparar-se para entrar no mundo dele. A meio dessa educação e preparação, a mãe dela decide casar-se e diz-lhe que a família se vai mudar para Linz. Lisa foge da estação de comboios para se encontrar com Stefan. Mas foge uma segunda vez quando o vê chegar com outra mulher. Em Linz, um oficial pede-a em casamento e ela informa-o do seu compromisso com um músico vienense. Lisa regressa a Viena e espera todas as noites fora da casa de Stefan até ele reparar nela. Passam uma noite juntos. Depois desse encontro, ele parte para tocar num concerto na Itália. Ela está grávida e tem o filho sozinha. Mais tarde, Lisa casa-se com

o cuidadoso Johann Stauffer (Marcel Journet). Lisa e Stefan têm um reencontro inesperado, alguns anos mais tarde, numa ópera. Ela envia o filho em viagem e tenta confirmar se ele a ama ou até se se lembra dela. Ele recebe-a em sua casa, mas não parece recordar-se dela e ela vai-se embora sem se despedir. O filho deles, único fruto do amor momentâneo entre os dois, morre de tifo. No presente, Stefan termina a leitura da carta. O pós-escrito indica a morte de Lisa após ter escrito o que ele acabara de ler.

Esta sinopse de *Carta de Uma Desconhecida* (1948) resume o essencial da sua narrativa. Embora precisa, a sua secura não consegue descrever o que acontece na obra realizada por Max Ophüls. A análise pormenorizada de dois planos do filme, que se segue, procurará demonstrar porquê. Trata-se do primeiro plano imediatamente após os créditos iniciais e do último plano antes dos créditos finais. Há uma razão empírica para não os nomear como planos de abertura e de fecho, embora o sejam, de facto: os eventos que eles narram são esquecidos, de forma sistemática e sintomática, nos vários pequenos resumos desta obra de cinema. À primeira vista, a sua função parece ser a de enquadrar os acontecimentos que constituem o corpo principal do filme, ao qual chamarei *entremeio*.

As dinâmicas melodramáticas de *Carta de Uma Desconhecida* convidam a uma leitura psicanalítica, como a que Stanley Cavell propõe, focando-se no efeito das palavras da carta e das imagens que elas evocam (1996: 81-113). Neste estudo procurarei, em vez disso, investigar o papel destes dois planos na estrutura do filme, relacioná-los com as outras partes da obra. Nestes planos, em particular, a força do melodramático não irrompe (no início) ou atenua-se (no fim), sem desaparecer por completo. É como se o melodrama em surdina, para o qual todo o filme tendê, se revelasse como tal precisamente nos momentos iniciais e finais.

O plano inicial

O plano começa com a transição do ecrã negro para uma rua chuvosa à noite. O aparecimento lento e gradual da rua é uma introdução calma: um começo comparável à abertura serena dos olhos do espectador. Esta espécie de despertar não seria possível com um corte – que seria

súbito, em vez de gradual – ou com um fundido – que sobreporia duas imagens, a do desenho do genérico e a da rua, em vez de fazer a segunda aparecer. A inscrição «Viena / Por volta de 1900» («Vienna / about 1900») valida essa ideia: trata-se de uma informação tão precisa quanto imprecisa. Define claramente um lugar, uma cidade, «Viena», uma das capitais do Império Austro-Húngaro, mas apenas aproximadamente uma data, «Por volta de 1900». Desde o começo, portanto, que a narrativa se assemelha a um sonho, estruturado em torno do concreto dos lugares e do abstracto do tempo. A carta, a sua escrita, a sua leitura, a sua própria existência, transforma um passado sem vida num presente com vida. A objectividade da realidade deste passado é inseparável da subjectividade da sua memória.

A rua é vista a partir da calçada à direita. À esquerda, está o prédio onde Stefan mora. A iluminação é, na sua maioria, autónoma das lâmpadas acesas que se vêem. Existem três pontos iluminados. O primeiro são os portões de entrada na fachada esquerda – ainda fora de campo. O segundo é a fachada na extremidade da rua – obscurecida pela chuva. O terceiro é a estrada de calçada sobre a qual uma carruagem é puxada por dois cavalos e avança do fim da rua, à direita, para a esquerda – o elemento mais intensamente iluminado. O contraste da via em relação aos restantes elementos empresta mais importância à chegada do transporte. De forma coerente, a câmara roda para a esquerda seguindo a carruagem até ela parar com o lado enquadrado de frente. Um movimento para a frente encerra a imagem na janela do veículo. Esta combinação de movimentos marca a passagem da esfera pública para a privada numa mudança de escala. Antes da panorâmica que segue a deslocação da carruagem, o fundo é enfatizado sobre a carruagem, que é inicialmente vista à distância – este plano geral desenvolve-se de forma contínua até se tornar num plano médio. Depois do *travelling* para a frente, Stefan e os dois homens sentados no interior da carruagem são filmados da cintura para cima. O primeiro movimento acompanha um objeto com interesse, deslocando o olhar com a deslocação desse objecto. O segundo movimento aborda as personagens com fascínio, aproximando o olhar.

Um homem com um guarda-chuva passa apressadamente no passeio esquerdo, antes do primeiro movimento de câmara, e desaparece ao virar a esquina, enquanto a carruagem avança. Esta figura introduz

um sentido de quotidiano na cena. A vida própria da cidade surge como independente dos ingredientes *estritamente funcionais* da narrativa, dando densidade à cena. Além disso, este homem representa um habitante vienense diferente dos cavalheiros que viajam no coche. Ele não tem a protecção de um transporte privado e os seus passos soltos e acelerados distinguem-se da viagem segura de Stefan. Esta diferença de classe social sinaliza o estágio inicial do afecto de Lisa, um período no qual ela aprende sobre os interesses de Stefan e os rituais da classe à qual ele pertence.

O interior da carruagem é visto do exterior, preservando assim um espaço mínimo para a intimidade. A música melancólica cessa entre os dois movimentos de câmara. É uma preparação, a abertura de um espaço sonoro para a conversa sombria que Stefan vai ter com os outros dois cavalheiros. Ele está posicionado à esquerda e eles estão à direita, e este desequilíbrio de um face a dois expõe desde logo a solidão e a inadequação de Stefan. «Agora estou sozinha»: assim começa o último parágrafo da carta de Lisa que ele irá ler poucos momentos depois, em casa. A confissão dela é a aceitação de uma condição sempre aparente, sempre presente, na vida dela e na vida dele, de maneiras diferentes. Esta história de amor pode ser lida, aliás, como um conto de duas solidões não reconhecidas e irreconciliáveis.

Ao mesmo tempo, o *status* de Stefan é ameaçado pela busca desesperada de diversão e prazer. Ao longo do filme, várias personagens comentam, directa e indirectamente, acerca do risco e da perdição, que envolve a sua vida boémia. Os seus interlocutores nesta cena inaugural são os primeiros a fazê-lo. Eis uma descrição da sua troca de palavras com Stefan:

[Stefan sai pela porta do lado oposto e permanece do lado de fora do coche]

CAVALHEIRO À ESQUERDA (CE): Então, já se decidiu? Vai para a frente com isso?

STEFAN: Porque não? [inclina o braço esquerdo no parapeito da janela e olha para baixo]

CE: Para começar, ele tem uma excelente pontaria.

STEFAN: Já ouvi dizer. [continua a olhar para baixo]

CAVALHEIRO À DIREITA (CD): Pelo menos tente dormir um pouco.

CE: E se eu fosse a si: chega de conhaque. Nós vimos buscá-lo às cinco. [Stefan olha para ele] Isso dá-lhe três horas. [Stefan olha para baixo novamente] Você estará aqui.

STEFAN: Eu não me importo muito de ser morto. [Adopta uma posição intermédia, entre olhar para baixo e para CE] Mas você sabe como é difícil [olha para baixo] para mim acordar de manhã. Boa noite. [caminha para a direita]

CE: Boa noite.

CD: Boa noite.

Os cavalheiros estão vestidos exactamente como Stefan. Os três são parecidos, mas ele parece excluir-se deste grupo, não querer pertencer a ele. A *mise-en-scène* assinala essa exclusão ou não pertença com a separação física entre ele, no exterior, e os dois cavalheiros, no interior. «A honra é um luxo que apenas um cavalheiro pode pagar», diz ele mais tarde ao mordomo explicando a sua intenção de escapar do duelo com Johann, o viúvo de Lisa, anunciado nesta cena. A inclinação do braço apoiado no parapeito mostra como está relaxado. No entanto, parece um gesto forçado para transmitir o que ele não está verdadeiramente a sentir, já que o seu desconforto diante deles é evidente, sobretudo pelo modo com evita os seus olhares. Ele está, em muitos momentos, entre uma atitude cabisbaixa e uma atitude relacional e é precisamente na posição intermédia que diz «Mas você sabe...», como se estivesse a revelar o que já é conhecido. O ponto de luz à esquerda delinea o seu rosto triste com manchas brancas, enquanto ele confessa que a sua vida não tem sentido nem motivo. Stefan parece ter dificuldade em admitir isso para si mesmo, embora o declare aos outros, porque está consciente da verdade que é conhecida por eles. A sua cegueira é uma mentira que ele impõe a si mesmo, exactamente como Lisa faz, mas vivendo outra história e outra vida. Ambos evitam os confrontos que têm o potencial de expor as suas máscaras a si próprios. Stefan recebe conselhos como se estivesse num confessionário de uma igreja e quando o cavalheiro da esquerda lhe diz que ele tem três horas para descansar, ele está a olhar para quem lhe está a falar. Uma razão para ele olhar quem lhe lembra o horário a cumprir, para ele prestar mais atenção, é o facto de esta ser uma informação crucial para o seu plano de fuga.

Stefan caminha para a direita e a carruagem reinicia a marcha. Um sino toca duas vezes e confirma que são duas horas da manhã. Antes que ele chegue aos portões, o plano é cortado e a acção é interrompida abruptamente. Este corte define com precisão a falta de propósito e o destino incerto do protagonista – torna manifesto o modo como ele perpetua uma vida de perdição que o pode levar à morte. Como ele admite a Lisa num dos seus encontros: «Eu quase nunca chego ao lugar para o qual começo por me dirigir.»

O plano final

Stefan pára junto ao portão do pátio, do lado de fora. Há duas carruagens atrás dele: uma com Johann e a outra à sua espera. Ele vislumbra Lisa a segurar na porta de saída, como ela fez quando se viram pela primeira vez⁽¹⁾. Ele fecha os olhos e olha para baixo, como quando falou sobre a sua morte e a ausência de vitalidade no plano inicial. Depois, dá meia-volta e caminha para o transporte. É neste instante que há um corte para o plano final. O corte parece motivado, na medida em que a mudança de ângulo permite seguir os passos da personagem depois de ele passar entre as duas carruagens. Para acompanhar o movimento de Stefan, a câmara tem de mudar de posição. Seja como for, o deslocamento do protagonista podia ter sido filmado utilizando um movimento de câmara, uma solução tecnicamente complexa tendo em conta os múltiplos elementos da cena, ou ter entrado na carruagem através do lado junto ao portão.

A verdade é que a última posição que a câmara adopta é análoga à dos primeiros segundos do plano inicial. Está colocada um pouco mais atrás para conseguir enquadrar as duas carruagens, mas o ponto de vista é idêntico. As carruagens partem da esquerda para a direita e o espaço é esvaziado. A percepção da rua é mais clara do que no primeiro plano, porque já não está a chover. Desta vez, os três elementos iluminados da rua – o portão de entrada na fachada esquerda, a fachada na extremidade da rua, e a estrada de calçada – são todos perfeitamente

⁽¹⁾ Este momento corresponde à vista 2 listada em baixo.

visíveis. Stefan vem do primeiro; as carroças partem para o segundo, sobre o pavimento que é o terceiro. A relação entre estes componentes da cena acentua a perspectiva e a direccionalidade. A impressão da altura, largura, profundidade e distância relativas dá uma ressonância singular à direção dos cavalos e dos carros – é a marcha lúgubre escolhida por Stefan. Além dos planos analisados neste ensaio, o inicial e o final, a rua aparece nove vezes ao longo do filme. A perspectiva não é enfatizada em nenhuma dessas vezes, tal como esta lista descritiva demonstra:

- (1) A narração da carta começa: os objetos de Stefan chegaram. [*vista do meio da rua, bloqueada pelo carro de mudanças*];
- (2) Ele vê-a na entrada, atrás da porta e sai para a esquerda. [*vista do pátio para a rua*];
- (3) Ela vê-o a chegar com amigos pela janela. [*vista picada do apartamento onde ela vive*];
- (4) Ela vai para a casa dele, depois de fugir da estação de comboio. [*vista que a segue a atravessar a rua*];
- (5) Ela espera por ele na esquina da rua. [*vista por trás dela*] Ele aproxima-se. [*vista que o segue a atravessar a rua*];
- (6) Eles chegam depois da noite que passam juntos. [*vista do pátio para a rua*];
- (7) Ela dirige-se à casa dele depois de comprar flores. [*vista afastada dela à frente do portão do pátio, seguida de panorâmica rápida para o marido dela num coche*];
- (8) Ela deixa a casa dele, atravessa rua e encontra um polícia bêbado. [*vista da esquina oposta ao portão para a rua*];
- (9) As carruagens chegam para transportá-lo para o duelo. [*vista da calçada percorrida pelos cavalos e veículos, mostrando depois o portão e a primeira carruagem*];

Não há conversas no plano final. É um momento em que a necessidade de palavras se dissipou. A lembrança talvez não dependa das palavras em geral, mas precisa de nomes gravados na memória. Daí que o criado mudo de Stefan se lembre de Lisa e escreva o seu nome para o pianista. Argumentei na análise do plano inicial que a *comunicação verbal* é tão significativa como a *expressão corporal*. No entanto, as palavras

são recursos narrativos estruturantes' através da carta e da narração em voz-off. Começam por ser evocativas, mas lentamente tornam-se inventivas. A última frase que o filme nos dá a ouvir é uma repetição de uma passagem da carta: «Se pudesses ter reconhecido o que foi sempre teu, podias ter encontrado o que nunca se perdeu», ouvida quando Stefan toca nas flores que Lisa tinha deixado em casa dele. Ele reconhece que a carta foi enviada a um homem desconhecido. Ele recupera o que é dele: a realidade das suas memórias agora reavivadas com o ponto de vista de Lisa. A sua breve visão de Lisa não é uma despedida, mas uma saudação como se a estivesse a conhecer outra vez. No final, ele parece ter ficado mais emocionado com a lição sobre a sua identidade do que a confissão que Lisa lhe oferece – do que com a sua possível culpa, portanto.

A duração do plano final confirma a sua simplicidade: tem apenas 20 segundos contra os 51 do plano inicial. O plano final é parco, mas rigoroso no uso dos meios expressivos. Jourdan representa Stefan como se estivesse a ser comandado: olhos baixos, apenas olha de relance para o homem que fecha a carruagem num sinal de confirmação. Ele está vestido de preto, sem o colete branco e as luvas brancas da cena inaugural, e compõe uma figura que antecipa o luto. No final do plano inicial, ele brinca com a bengala quando caminha na rua. No plano final, as suas mãos estão vazias e os seus braços suspensos ao longo do corpo, enquanto ele se desloca para o veículo. A sua trajectória é determinada, a imagem de um reconhecimento difícil, mas talvez finalmente desejado, da sua solidão.

Entremeio e conclusões

Descrever *Carta de Uma Desconhecida* como *circular* é inadequado. O filme é mais bem descrito como *helicoidal*, porque dá àquilo que parece um círculo uma dimensão tridimensional em forma de hélice: ou seja, regressa aos *mesmos pontos* de uma determinada perspectiva, mas de todas as outras perspectivas, são *pontos diferentes*. Isso explica as subtis variações de significado. A partida final dos carros tem a aparência de um desfile fúnebre. Talvez a morte seja o destino de Stefan, como foi o de Lisa, mas isso não quer dizer que a escolha

de Stefan seja redentora. Pode ser entendida apenas como um gesto de vida, uma vinculação da sua consciência, atenção e responsabilidade. Ao aceitar o duelo, ele aceita, em simultâneo, viver e morrer com a sua história. Confrontando o adversário que o desafiou, ele está a confrontar-se a si mesmo. A música sobe de intensidade nos segundos finais para sublinhar o apogeu do drama, ao mesmo tempo abafando-o, à medida que as carruagens se afastam.

Esta questão temática, com ressonâncias existenciais, é trabalhada e composta em torno da figura da repetição. V. F. Perkins nota que *Carta de Uma Desconhecida* se «esforça por especificar se uma repetição é reconhecida, ignorada ou vagamente apreendida, e por discriminar entre repetições vividas como tédio ou servidão ou decepção e repetições adoptadas ou desejadas como renovação e afirmação» (2003: par. 3)⁽²⁾. A repetição, como a variação ou a inversão são meticulosamente preparadas, não para servir uma ideia ou uma tese, mas para unir «a precisão da forma à abertura da possibilidade» (Perkins 2003: par. 3). Quer isto dizer que a repetição nunca é uma repetição exacta, uma duplicação, mas uma repetição *de outra maneira*, fundada na possibilidade da diferença no interior do mesmo. No plano inicial e no final vemos a mesma rua, as mesmas personagens, mas gestos diferentes – o primeiro de antecipação ambígua e o segundo de decisão, de novo ambígua. Regressa a rua, as personagens, a ambiguidade. Trata-se de um filme ao qual regressamos com agrado por ser uma obra sobre o regresso, o acto de regressar (Studlar 1994: 35).

A ambiguidade do desfecho pode ser relacionada com uma certa ambivalência em relação «às possibilidades expressivas e representacionais da arte» (1986: 123), como comenta George Wilson. Segundo ele, há um conjunto de preocupações no filme «com os limites da percepção, expressão e representação» (Wilson 1986: 123), permitindo-nos ver o todo como um «padrão complicado com acuidade e perspicácia» (*ibid.*: 124). Robin Wood observa que «[a] predileção de Ophüls pela repetição e a simetria sublinha o sentido de destino que os filmes expressam: a história repete-se a si mesma com variações, as personagens são devolvidas ao seu ponto de partida para que vejam quão longe viajaram» (Wood 1986: 234; cf. Heath 1986: 247). Num sentido

(2) Tradução minha, tal como todas as traduções de inglês para português neste texto.

próximo, Wilson nota um padrão na obra que faz «ecoar com uma variação» (1986: 104), uma forma de mostrar a ligação entre o passado e o presente. De acordo com o filósofo estado-unidense, Stefan decide participar num duelo no qual será seguramente morto:

O significado da sua acção, como suicídio, parece em grande parte negativo. Aqui, finalmente, o homem toma uma acção definitiva, mas é um acto de futilidade e resignação. Nos fotogramas finais, um par de carruagens escuras e fechadas arranca pesadamente pelas ruas matinais encharcadas de chuva. Portanto, o culminar de tudo o que aconteceu antes permanece um tanto opaco. O resultado de todo o caso, esta viagem ao amanhecer para um duelo, é comovente e medonha ao mesmo tempo. (Wilson 1986: 121-122)

Lester H. Hunt chama ao início e ao fim, «prólogo» e «epílogo» (2006: 55). No seu entender, as duas personagens masculinas que aparecem na primeira cena são recrutadas para desempenhar o papel de figurantes e a leitura da carta leva Stefan a ser o protagonista, algo relutante, na cena final. «Se não fosse a carta, Stefan teria fugido durante a noite, deixando-os sem esse papel para desempenhar» (2006: 65, n. 16), escreve Hunt. No entanto, atribuir esta função à carta e aos acontecimentos que decorrem no entremeio do filme não justifica a designação de prólogo e de epílogo ao início e fim do filme. O prólogo e o epílogo são partes que não constituem o miolo da obra, uma espécie de apensos. No antigo teatro grego, o prólogo era a primeira parte da tragédia que expunha o tema da tragédia que se seguiria. O epílogo, quando existia e não era apenas o êxodo do coro do palco, era a última parte, um comentário de uma voz divina sobre os destinos das personagens. São dois elementos entendidos e empregados como externos à acção e à narrativa. Ora, não é isso que se passa com o plano e com a cena iniciais, nem com o plano e com a cena finais. Pelo que foi argumentado até aqui, é evidente que o entremeio do filme pode ser interpretado como um desdobramento a partir do início e uma curvatura tendente ao fim da obra. Usar conceitos vindos da geometria realça, mais uma vez, a exactidão da estrutura de *Carta de Uma Desconhecida*. O filme oscila, assim, entre o isolamento e o cruzamento da solidão de Stefan, cujo comportamento decide o

presente no início e no fim, e de Lisa, cuja voz evoca o passado no entremeio – ele e ela, como fantasmas um do outro⁽³⁾.

Referências

- CAVELL, Stanley. *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- HEATH, Stephen. «The Question Oshima», in Virginia Wright Wexman e Karen Hollinger (orgs.) *Letter from an Unknown Woman*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1986. 244-248.
- HUNT, Lester H.. «The Paradox of the Unknown Lover: A Read *Letter from an Unknown Woman*». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 64, n.º 1, «Thinking through Cinema: Film as Philosophy» (2006): 55-66.
- PERKINS, V. F.. «Same Tune Again!: Repetition and Framing in *Letter from an Unknown Woman*». 16-9: *Filmtidsskrift*, vol. 3, n.º 1 (2003). http://www.16-9.dk/2003-09/pdf/16-9_september2003_side11_inenglish.pdf. Pub. orig. (2000), in *CineAction!*, n.º 52. 40-48.
- STUDLAR, Gaylyn (1994), «Masochistic Performance and Female Subjectivity in *Letter from an Unknown Woman*». *Cinema Journal*, vol. 33, n.º 3 (1994): 35-57.
- WILSON, George. *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1986.
- WOOD, Robin. «Ewig his der Liebe Glück», in Virginia Wright Wexman e Karen Hollinger (orgs.) *Letter from an Unknown Woman*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1986. 220-236.

Filmografia

- Ophüls, Max (1948), *Carta de Uma Desconhecida* (*Letter from an Unknown Woman*).

⁽³⁾ Estou profundamente agradecido a Andrew Klevan (Universidade de Oxford) pelos seus pertinentes comentários à primeira versão deste texto.