

# UM MUNDO TOMADO PELA ESCRITA: A CARTA (COMO FANTASMA) NO CINEMA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i42p397-406>

Marcos Antonio de Moraes  
Giovani T. Kurz

Resenha de: ROWLAND, Clara. *Desconhecido na morada: a carta no cinema*. Lisboa: Sistema Solar, CRL (Documenta), 2024, 184 p.

**N**o Editorial do número 36 de *Épistolaire — Revue de l'AIRE* (2010), Geneviève Haroche-Bouzinac, apresentando o dossiê *La lettre au cinema* [A carta no cinema], assegura que “na obra cinematográfica [...], a carta tem o que dizer: ela participa como agente da ação, como objeto, como procedimento” (p. 5)<sup>1</sup>. Para Marc Buffat, Tanguy Bizien e Roselyne Quéméner, organizadores do Congresso no qual as comunicações foram debatidas, “no cinema, como em outros terrenos, a carta surge como aquilo que escapa, como figuração do indomável”<sup>2</sup> (p. 10).

A abordagem das complexas relações entre carta e cinema ganha substância e notável densidade crítica em *Desconhecido na morada: a carta no cinema* (2024), de Clara Rowland, ensaio da professora de literatura comparada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa. A pesquisadora (estudiosa da obra de Guimarães Rosa) vem, desde 2008, se debruçando sobre “o problema da escrita no cinema” (2024, p. 18), na liderança

---

<sup>1</sup> “Dans l’œuvre cinématographique, en effet, la lettre a son mot à dire: elle intervient comme agent de l’action, comme objet, comme procédé”

<sup>2</sup> “Au cinéma comme ailleurs, la lettre apparaît comme ce qu’il échappe, comme une figure de l’immaîtrisable”.

dos projetos *Falso Movimento – Estudos sobre Escrita e Cinema* e *GHOST*. O “desconhecido”, no título de sua obra — a carta e sua realidade escritural e performativa — é um “corpo não reconhecido” nos domínios da Sétima Arte, cabendo, portanto, investigá-lo em profundidade.

Os estudos de epistolografia devotados aos séculos XIX e XX enfatizam o caráter “proteico” das cartas, em razão de sua ambivalência, posicionando-as entre o individual e o social, entre o privado e o público, entre a sinceridade e a encenação, entre o prosaico e o literário etc. Clara Rowland, evocando Janet Altman, autora de *Epistolarity: approaches to a form* (1982), coloca em pauta, no percurso de suas proposições analíticas, as “polaridades” que tensionam o gênero epistolar. As cartas, sob essa perspectiva, tanto “comunica[m] na ausência”, quanto “acentuam a distância entre remetente e destinatário” (ou seja, podem ser *pontes* ou *barreiras*); tanto “revelam os pensamentos mais íntimos dos seus autores”, quanto “constituem um espaço para a representação e para a encenação”. Na mesma clave ambígua, o gesto epistolar pode ser determinado “por quem escreve, ou por aqueles a quem se destina”; e “o seu tempo é o presente da escrita ou o momento da sua leitura” (Rowland, 2024, p. 14). Desse modo, a ensaísta portuguesa recusa a estabilidade conceitual, visando potencializar o procedimento hermenêutico de registros fílmicos.

Espessando a discussão acerca das engrenagens que mobilizam uma correspondência, Clara Rowland recorre à célebre missiva de Franz Kafka à noiva Milena Jesenská, em abril de 1922, na qual o escritor tcheco alude à fantasmagoria que, inexoravelmente, emerge nas trocas epistolares. De fato, o desejo de conviver com pessoas que se encontram espacialmente distantes de nós ensejou a invenção de uma prática dialógica: a escrita epistolar. Para o autor de *Carta ao pai*, “pode pensar-se numa pessoa que está longe e pode compreender-se uma pessoa que está perto, tudo o resto ultrapassa as forças humanas”. Carro, trem, avião ambicionaram “eliminar tanto quanto possível o fantasmático entre as pessoas e conseguir o trânsito natural”. O escritor verticaliza a argumentação: “é que se trata de uma comunicação com fantasmas, e não apenas com o fantasma do destinatário, mas também com o nosso próprio fantasma que, involuntariamente, se desenvolve na carta que se está a escrever ou mesmo numa sequência de cartas” (Rowland, 2024, p. 28). A “dimensão fantasmática” do gênero epistolar, na proposição de Kafka, é

vista pela ensaísta como “uma das mais perturbadoras descrições da epistolaridade”, que é, ainda, em seu entender, “uma caracterização da escrita”. E, de acréscimo, “uma descrição do vínculo entre carta e literatura” (p. 28). Vincent Kaufmann, em *L'équivoque épistolaire* (1990), enfoca esse vínculo, ao estudar epistolografia de Kafka e de outros escritores; para ele “a carta parece favorecer a comunicação e a proximidade; na realidade ela desqualifica toda forma de partilha e produz distância, graças à qual o texto literário pode surgir”<sup>3</sup> (p. 8).

Em *Desconhecido na morada*, Clara Rowland empreende a análise de um expressivo conjunto de filmes dirigidos pelo francês François Truffaut e pelo estadunidense Joseph L. Mankiewicz; pelos alemães Max Ophüls e Ernst Lubitsch (este radicado nos EUA); pelo indiano Satyajit Ray, pelos espanhóis Pedro Almodóvar e Víctor Erice; e pelos portugueses Fernando Lopes, Manoel de Oliveira e Pedro Costa, cobrindo obras de 1932 a 2006. Recorre ainda, pontualmente, a películas de Hitchcock, Emeric Pressburger em parceria com Michael Powell, Jean Renoir, António Lopes Ribeiro, Gus Van Sant e de Billy Wilder. Lança luz, assim, sobre diferentes imaginários culturais. A autora elege filmes que integram “na sua narrativa uma carta que, organizando toda a cena em função dos seus elementos definidores — envio, trajecto, transporte, mensageiro, entrega, leitura —, parece ter o poder de alterar e definir as posições das personagens e as suas relações” (Rowland, 2024, p. 11-12). Anseia perceber como o cinema, convocando a carta, a dispõe na “maquinação dos correios” e organiza as narrativas fílmicas “em torno do seu funcionamento, para, de algum modo, destituí-la da sua função”. Afina-se como Serge Chauvin, para quem a carta “*fictiona*, apenas, quando *não funciona*”, ou seja, sofre vicissitudes que a impedem de cumprir a comunicação (p. 12). Patenteia o “cinema epistolar” (na formulação de Antonio Preto), ou seja, filmes que cumprem a “sistemática desestabilização das noções de corpo, presença e destinação” (p. 145).

Clara Rowland constrói o seu ensaio a partir de uma convicção e de uma dúvida (uma “dupla hipótese”, afirma). Sua convicção: o diálogo entre escrita e cinema viabiliza um debate em torno de ideias de literatura e de ideias de cinema; ou: “o cinema pensa a literatura, quer como espelho, quer como duplo dissonante que coloca o problema das diferenças entre meios de representação” (Rowland, 2024, p.

---

<sup>3</sup> “La lettre semble favoriser la communication et la proximité ; en fait, elle disqualifie toute forme de partage et produit une distance grâce à laquelle le texte littéraire peut advenir”.

15). Sua dúvida: a carta — “enquanto *figura*” — pode, temática ou estruturalmente, “fazer-se eixo dessa relação”, apresentar-se “como *figura da literatura* e [como] *figura de uma circulação da escrita* num regime em que funcionará *espectralmente* como corpo estranho” (p. 15-16, grifos nossos).

A “figura” torna-se uma espécie de conceito ou, antes, espécie de *operador* que articula a dimensão crítica do ensaio de Rowland. A palavra não exprime apenas o sentido de “representação”. Sem jamais defini-la (omissão deliberada), mas voltando permanentemente a ela — “a essa figura, os filmes em análise responderão de modos muito diferentes” (Rowland, 2024, p. 16) —, a autora acentua as “polaridades estruturais da carta” e traz ao centro da abordagem a articulação entre “a interrogação da sua possibilidade de funcionamento [e] o funcionamento do próprio filme” (p. 16). Pois: “o regime da imagem e a sua relação com *efeitos de real* é necessariamente perturbado pela *circulação* deste *corpo vivo* que provoca à sua passagem a sobreimpressão de *diferentes temporalidades, vozes e níveis de representação* (p. 16, grifos nossos). Interessa-lhe, portanto, uma espécie de regime de “espectralidade” mobilizado não apenas pelo discurso epistolar, mas sobretudo pela carta como objeto estruturante da narrativa — que propicia a articulação entre cinema e literatura: entre ideias de cinema e ideias de literatura; entre a teoria da literatura e a teoria do cinema.

Filmes baseados em romances epistolares (como as diversas adaptações de *Ligações perigosas*, de Choderlos de Laclos, e de *Caro Michele*, de Natalia Ginzburg, por exemplo) não se enquadram no estudo de Clara Rowland, porque, nesses casos, “livro e correspondência coincidem”, resultando no “sucesso da entrega”, ou seja: a comunicação se concretizou sem descompasso ou extravio (do objeto-carta; do discurso epistolar). A Clara Rowland interessa, contrariamente, o discurso interrompido, o insucesso ou a incerteza do circuito, a falha na entrega, a *espectralidade da carta* (p. 17). Em seu “romance epistolar” *O cartão-postal*, Jacques Derrida oferece como “prefácio” (“o prefácio de um livro que eu não escrevi”) a caracterização dos “restos de uma correspondência recentemente destruída” (DERRIDA, 2007, p. 9)<sup>4</sup>. É o desfazimento da estabilidade epistolar que passa ao centro e, por meio dos seus silêncios e lacunas, faz-se regente da narrativa.

---

<sup>4</sup> Desdobra-se a reflexão: “Quem escreve? Para quem? E para enviar, destinar, expedir o quê? Para que endereço? Sem nenhum desejo de surpreender, e com isso de captar a atenção por meio da

Dominique Maingueneau, na clave da análise do discurso, vislumbra na obra literária uma “cenografia” — “essa situação de enunciação da obra, tomando o cuidado de relacionar o elemento *-grafia* [...] a um processo fundador, à inscrição legitimante de um texto estabilizado” (2001, p. 123). A cenografia do discurso epistolar se desdobra, contudo, e mais gravemente, na relação entre o corpo e a palavra (presença/ausência que Clara Rowland localiza, por exemplo, em *Baisers volés* de François Truffaut). Assim, enquanto a cenografia de Maingueneau diz respeito às condições enunciativas de uma obra literária (topografia e cronografia como produtoras de uma enunciação), a cenografia epistolar diria respeito ao fantasmamento do corpo que escreve a carta e evocaria, ainda que subterraneamente, o problema da voz na literatura: o fantasmamento do narrador, sem corpo, mas cuja voz (como a narração em *off* de certas cenas do cinema) organiza a trama ou, pelo contrário, a desfaz. A ensaísta, por sua vez, flagra “o estranho paradoxo destas vozes epistolares”, afinal, “como os fantasmas, não parecem poder morrer, e, no entanto, dependem da escrita e da leitura para poder viver” (p. 45).

A admirável argúcia de Clara Rowland, ao longo de sua obra, dirige nosso olhar para a carta como tema e mecanismo estruturante de narrativas fílmicas. Em *Carta a três esposas* (1949), de Mankiewicz, discerne a “voz [que] inscreve no filme uma assombração” (p. 43); em *O homem que eu matei* (1932), de Lubitsch, a “dramática figura do fantasma” (p. 95); em *O espírito da colmeia* (1973), de Erice, reconhece um “filme assombrado pela escrita” (p. 130), etc. Sonhamos, nós brasileiros, o muito que a sensibilidade crítica da ensaísta poderia nos oferecer, ocupando-se do premiado *Central do Brasil* (1988), dirigido por Walter Salles. Nessa obra-prima, a carta organiza o enredo, funcionando também como uma “abertura para a alteridade”, na validação do cineasta (COSTA, 1998, p. 7). Nessa espécie de *road movie*, em um de

---

obscuridade, devo, pelo que me resta de honestidade, dizer que finalmente não sei. [...] que os signatários e os destinatários não são sempre visível e necessariamente idênticos de um envio para outro, que os signatários não se confundem inevitavelmente com os expedidores nem os destinatários com os receptores, ou mesmo com os leitores (você, por exemplo) etc. Trata-se de um sentimento desagradável, pelo qual peço a cada leitor, cada leitora, que me perdoe. [...] Habitados como estão ao movimento dos correios e ao movimento psicanalítico, a tudo o que eles autorizam em matéria de falsificações, ficções, pseudônimos, homônimos ou anônimos, vocês não serão tranquilizados, e de forma alguma algo será atenuado, suavizado, familiarizado pelo fato de que eu assumo sinceramente a responsabilidade destes envios, do que lhes resta ou do que não lhes resta mais, e para me reconciliar com você eu os assino aqui com o meu próprio nome, Jacques Derrida” (Derrida, 2007, p. 11-12).

seus momentos mais tocantes, Dora, a escrevedora de cartas, tendo cumprido a missão de levar o menino à família dele (ou ao que dela restou) no sertão pernambucano, decide partir de madrugada, sem despedidas. Ao sair da casa humilde, depõe sobre a cômoda da sala, lado a lado, a carta da mãe e do pai de Josué, encenando, em *close up*, duas ausências, dois fantasmas, que toda a ação provocaram.

A carta e o cinema assentam-se bem no título da obra de Clara Rowland, mas a literatura também se impõe como presença. O caso de *Charulata* (*A esposa solitária*, 1964), longa-metragem dirigido por Satyajit Ray, que fez jus ao Urso de Prata no Festival de Berlim, em 1965, é emblemático ao situar os processos enunciativos na literatura, ao evocar a *destinação* como questão determinante ao sentido (o texto já escrito ou sempre a se escrever). No drama, que restitui Calcutá do final do XIX, a protagonista, socialmente privilegiada, mas sem poder desvencilhar-se das opressivas amarras da condição feminina, vivencia o adultério (não consumado) com Amal, seu cunhado escritor, e, simultaneamente, a “aprendizagem da escrita” literária, que a presença dele lhe despertara (Rowland, 2024, p. 56). A ensaísta constata que o filme, enquanto “forma”, é “inteiramente centrado sobre gestos epistolares” (p. 68). Bhupati, o marido, homem de letras, pressentira qualidade nas cartas de amor que Charu lhe endereçara antes do casamento. Convoca o irmão para ajudar a florescer nela a criação literária, introduzindo, no filme, consoante Clara Rowland, “a tensão dominante: a que opõe a literatura à carta, a escrita pública à escrita privada, a publicação à destinação — outro modo, decisivo, da oposição entre o dentro e o fora” (p. 56). No percurso analítico, a autora dialoga com a leitura penetrante que Gilda de Mello e Souza fez de Clarice Lispector: “as mulheres claricianas, confinadas ao espaço doméstico, têm sempre janelas entre elas e o mundo. [...] Com janelas semicerradas entre ela e o mundo, *Charulata* traz o mundo para dentro de casa através da lógica do cinema, de um cinema privado e imaginado: montando-o e remontando-o a partir de um enquadramento delimitado, e deste modo aproximando-o radicalmente — porque indirectamente — de si” (p. 55).

Em *Charulata*, segundo Clara Rowland, não é possível “distinguir o desejo amoroso e o desejo de escrita” (2024, p. 62). A destinação é, assim, matéria central do texto que se escreve e, por extensão, do longa de Satyajit Ray: “aprender a escrever é um acto que não se separa de uma relação de destinação” (p. 59). E se

aprender a escrever é também apreender o desejo, a escrita epistolar reconfigura o endereçamento da caligrafia: “A escrita invade o pequeno mundo de Charu, levando-a a escrever, mas substituindo-se a quem a escreve. A escrita assume, por fim, o desaparecimento e a ausência como sua forma: uma carta no lugar de um corpo” (p. 65). Assim, quando Jacques Derrida escreve, no fim da nota de abertura de *O cartão-postal*, que buscará “apaziguar” (deliberadamente desestabilizando) o espaço textual ao assinar os textos com seu nome próprio, é também a enunciação que se desfaz ou se refaz; é o corpo fantasmagórico, espectral da enunciação epistolar que impõe outra voz ao seu leitor.

O extraordinário ensaísmo efrástico de Clara Rowland, vincado pelo senso estético — como, aliás, o de Gilda de Mello e Souza, restituindo, por meio de palavras, refinadas camadas imagéticas fixadas por Fellini, Antonioni e Visconti, por exemplo — logra projetar luz intensa e esclarecedora sobre a carta como “elemento que [...], tão insistentemente assombra a história do cinema, perturbando seu regime de representação através da sua dupla função de elemento visível e legível, imagem e texto, corpo presente e veículo de ausência” (p. 113). A força e a inovação dessa prática analítica e interpretativa reside, salvo melhor juízo, na interdisciplinaridade, atestando a permanência de um olhar muito bem aparelhado para a leitura literária. Filmes “epistolares” são, ao fim e ao cabo, filmes sobre a escrita, portanto sobre os meandros da literatura.

A literatura inspira e alimenta a arte cinematográfica. *Charulata* e o comovente *The postmaster* (1961), de Ray, são transposições da prosa ficcional do bengali Rabindranath Tagore; *Carta de uma desconhecida* (1948), de Max Ophüls, radica-se na conhecida novela de Stefan Zweig; *Uma abelha na chuva* (1972), filme de Fernando Lopes, erige-se a partir da obra do neorrealista Carlos de Oliveira; *Amor de perdição* (1978), de Manoel de Oliveira, reinventa o enredo romântico de Camilo Castelo Branco; na filmografia de Pedro Costa, revive a obra do poeta surrealista francês Roberto Desnos, engendrando “o filme [que] vampiriza a literatura” (Rowland, 2024, p. 166); em Almodóvar, vigora, no jogo cênico, a figuração de “contos, romances e carta e argumentos” (p. 100-101). Como defende Clara Rowland, literatura e carta “fundem-se muitas vezes numa mesma ideia de escrita que o filme projeta e considera ou tensiona” (p. 100). No estudo das películas, a autora chama a atenção para fontes literárias: em *Baisers volés*, “a carta de Antoine

Doinel que Fabienne Tabard desfaz com a sua chegada invocava Balzac e os amores infelizes de Madame de Mortsauf e Félix de Vendenesse” (p. 100), personagens de *O lírio do vale* (1836). Em *A loja da esquina* (1949), de Lubitsch, emerge “a referência final ao plágio de Victor Hugo”, que vem a “reforçar uma série de referências literárias associadas pelo casal à sua relação epistolar: Tólstoi, Flaubert, um romance sobre a *Comédie Française*” (p. 100). Esse filme, ao lado de *O homem que eu matei*, “surpreendentemente partilham a referência à cena de reconhecimento epistolar que encerra [a peça teatral] *Cyrano de Bergerac* (1897) de Edmond de Rostand” (p. 90).

Kafka e Proust facultam, com as suas obras, dimensões teóricas em *Desconhecido na morada*. De um lado, o “fantasmástico”. Do autor francês, *O caminho de Guermantes* propicia, pela vez dele, a teorização acerca da “voz acusmática”, na concepção de Michel Chion: “voz cuja origem é impossível identificar e que perde o seu poder quando essa origem é revelada e representada no ecrã” (p. 33). Enreda-se, no enfoque cinematográfico, ainda outra dimensão do *dizer* (voz, ausência-presença, memória ou suposição da presença...) que restitui o problema da enunciação — tão central aos estudos literários, em geral, e à epistolografia, em particular.

Voz da carta, voz no cinema, voz na literatura. Subjaz na vigorosa imaginação crítica e na práxis exegética de Clara Rowland, quando se acerca das conexões entre a carta e o cinema, o amplo espectro problematizador da experiência literária. Os tópicos se somam: a discussão em torno da voz presume o mergulho especulativo na modelagem dos narradores; o tema da “destinação” implica o debate sobre os sentidos e horizontes da literatura; a reflexão sobre a escrita, no plano metadiscursivo, constitui linha de força dos estudos literários; o processo escritural e seu duplo, a gênese literária, surgem em torno da abordagem de palimpsestos epistolares na cinematografia (como em *Na teia do destino*, de Ophüls); a manifestação do tropo do “reconhecimento”, como componente diegético (a anagnórise), paga tributo a Aristóteles, a *Odisseia*, a *Édipo Rei*; etc.

Na abertura de seu ensaio, Clara Rowland evoca uma cena (marginal) de *The reckless moment* (*Na teia do destino*, 1949), de Max Ophüls: uma senhora, impedida de despachar pelos correios pacote fora do formato exigido, argumenta que “fez o melhor que pôde”. Ouve do funcionário que, embora ela tenha feito “o melhor que

pôde”, “o seu melhor não basta”. Frustrada, responde: “o que eu quero dos correios é entrega, não filosofia” (Rowland, 2024, p. 13). O que a entrega (ou a ideia da entrega, a sua pressuposição, o seu desejo) nos diz sobre a destinação, sobre o endereçamento — é a isto que Clara Rowland se dedica. Ao contrário da figurante no longa-metragem de Ophüls, o que a autora portuguesa quer dos correios é justamente uma filosofia da entrega ou, ao menos, da destinação: reajustando o endereçamento (aqui interrompido, extraviado, de Truffaut a Almodóvar), Rowland faz do fantasmamento do corpo no gesto epistolar — fantasmamento da voz, por extensão — nova configuração da leitura cinematográfica. Esmiuçando os circuitos da carta (envio, trajeto, transporte, mensageiro, entrega, leitura etc.) tornados *figura* no cinema, a ensaísta não apenas escreve sobre o escrever, sobre o fantasma, sobre o espectro, sobre o destino ou o extravio; escreve, sim, sobre o literário que subjaz a cada uma destas dimensões do cinema.

Escreve, afinal, sobre o que há de mais literário no literário: o trajeto de alguém a alguém.

### **Bibliografia**

BUFFAT, Marc; BIZIEN, Tanguy; QUÉMÉNER; Roselyne. “Avant-propos”. In : *Épistolaire – Revue de l’AIRE* [Association Interdisciplinaire de Recherches sur l’Épistolaire], n. 36. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2010.

COSTA, Jurandir Freire. “Um filme contra o Brasil indiferente” [entrevista de Walter Salles]. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 29 mar. 1998.

DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além* [1980]. Trad. Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. “Éditorial”. In: *Épistolaire – Revue de l’AIRE* [Association Interdisciplinaire de Recherches sur l’Épistolaire], n. 36. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2010.

KAFKA, Franz. *Letras à Milena*. Trad. Alexandre Vialatte e Claude David. Paris: Gallimard, 1996.

KAUFMANN, Vincent. *L’équivoque épistolaire*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. de Mariana Appenzeller. Revisão da tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROWLAND, Clara. *Desconhecido na morada: a carta no cinema*. Lisboa: Sistema Solar, CRL (Documenta), 2024, p. 184.

SALLES, Walter; CARNEIRO, João Emanuel; BERNSTEIN, Marcos. *Central do Brasil* [roteiro]. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

**Marcos Antonio de Moraes, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.** Professor de literatura brasileira, bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq, coordenador do Núcleo de Estudos de Epistolografia Brasileira (NEEB/CNPq). Publicou, entre outros livros, *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira* (Edusp/IEB, 2000), *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade* (Edusp/Fapesp, 2007) e *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas, 1924-1944* (Global, 2010).

**Giovani T. Kurz, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.** Doutor em Letras Estrangeiras e Tradução pela Universidade de São Paulo e em Literatura Comparada pela Universidade Paris 8. Pós-doutorando no IEB-USP com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Publicou, em 2023, *Gênese, gesto: os manuscritos de Lima Barreto* (Editora 7Letras).