

O DIA DO DESESPERO / 1992

um filme de Manoel de Oliveira

Realização, argumento e diálogos: Manoel de Oliveira, baseado em cartas de Camilo Castelo Branco e em excertos do romance do mesmo autor “Amor de Perdição” / **Fotografia:** Mário Barroso / **Decoração:** Maria José Branco / **Guarda-Roupa:** Jasmim de Matos / **Caracterização:** Michelle Bernet / **Anotação:** Julia Buisel / **Som:** Gita Cerveira e Dominique Dalmas / **Ruidos:** Alain Levi / **Misturas:** François Musy e Hans Kunzi / **Música:** Prelúdio e Morte de Isolda da ópera “Tristão e Isolda” de Richard Wagner / **Montagem:** Manoel de Oliveira e Valérie Loiseleux / **Montagem de Som:** Christophe Winding / **Assistentes de Realização:** José Maria Vaz da Silva e Francisco Villa Lobos / **Assistente de Som:** Pierre Yves Le Mee / **Consultor Histórico:** Alexandre Cabral / **Interpretação:** Mário Barroso (Camilo Castelo Branco), Teresa Madruga (Ana Plácido), Luis Miguel Cintra (Freitas Fortuna), Diogo Dória (Dr. Edmundo Magalhães), José Maria Vaz da Silva (Jorge), etc. / **Voices Off:** Canto e Castro e Ruy de Carvalho.

Produção: Paulo Branco para Madragoa Filmes e Gemini Filmes / **Direcção de Produção:** Camilo João Castelo Branco, Tuxa e João Montalverne / **Cópia:** Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35 mm (tirada a partir dos negativos de imagem e som no laboratório fílmico da Cinemateca em 2018), cor, 75 minutos / **Estreia mundial:** Festival de Locarno, Agosto de 1992 / **Estreia em Portugal:** Cinema King 1, 30 de Outubro de 1992.

São conhecidas e muito comentadas as relações na obra de Manoel de Oliveira entre a literatura e o teatro. O próprio autor e múltiplos comentadores fornecem-nos abundante produção sobre o tema (os temas) que estão no cerne da própria obra de Oliveira e da sua radical especificidade. Muito menos se tem falado sobre a relação de Manoel de Oliveira com a pintura, excepto para algumas comparações, regra geral despropositadas, entre imagens dos seus filmes e este ou aquele pintor.

Sucedem, porém, que Oliveira fez algumas incursões no domínio específico da pintura. Para começar em épocas mais remotas, chamou-se **O Pintor e a Cidade** o filme de 1956 com que Manoel de Oliveira rompeu um silêncio de catorze anos (desde **Aniki Bóbo**, de 1942) para, numa considerável inflexão ao seu estilo anterior, revisitar a cidade do Porto, como em **Douro, Faina Fluvial**, guiado pelo, ou a guiar o olhar do pintor António Cruz. Como Oliveira sublinhou em várias entrevistas, **O Pintor e a Cidade** não é um **Douro** a cores, mas um filme que utiliza uma linguagem quase oposta à da sua primeira obra. A montagem não é o cerne de **O Pintor e a Cidade** como era de **Douro, Faina Fluvial**. No filme de 1956, predominam, pela primeira vez na obra de Oliveira, os planos longos, os **quadros**, não sendo nada secundário que a duração do plano se baseie no olhar do pintor ou na visão da cidade que só um pintor poderia ter. Cerca de dez anos depois, Oliveira regressou explicitamente à pintura em **As Pinturas do Meu Irmão Júlio**, filme sobre a pintura de Júlio Pereira/Saul Dias irmão de José Régio.

Se tivesse espaço e tempo abordaria o papel de um certo retrato de Firmino em **O Passado e o Presente** (1972) ou do quadro representando uma paisagem alentejana, em que se

entra, vindo do estúdio, no *décor* de **Benilde ou a Virgem Mãe**. Noto-o, mas passo adiante para salientar, sobretudo, o lugar da pintura em **Le Soulier de Satin** (1985) e **O Meu Caso** (1986). Em **Le Soulier de Satin**, o tratamento, na quarta jornada, da cena claudeliana do pintor e do modelo é uma reflexão sobre a imagem da pintura e a imagem do cinema, que sempre me pareceu tão fulcral quanto a suposta identificação entre o cinema e o teatro, à época provocatoriamente defendida por Oliveira. Em **O Meu Caso** a escolha da **Gioconda**, da **Guernica** e, sobretudo, da **Cidade Ideal** de Piero Della Francesca em momentos chave do filme reenviam expressamente à pintura como outra imagem, ou como **A Imagem**. E note-se que me limito a falar de filmes anteriores ao que vamos ver.

No caso de **O Dia do Desespero**, o que me motivou a esta digressão foi o tema do retrato que me parece ser um dos mais importantes elementos desta obra.

O retrato, como se sabe, surge na história da pintura, no século XV e conhece os seus séculos de ouro entre aquele século e o século XIX. O retrato, entre muitas outras coisas, era ou foi uma resposta à fuga do tempo e à mortalidade. Para se conservar para sempre a imagem de determinado homem ou de determinada mulher (normalmente poderosos, porque só os ricos se podiam permitir pagar esse luxo) encomendava-se um retrato, que ficaria (ficou) a atestar para sempre como haviam sido aquele homem ou aquela mulher. Se hoje podemos ter uma ideia aproximada da imagem dos reis, nobres, papas, bispos, burgueses, dos séculos de que falei, é porque nos ficaram retratos deles, pintados exactamente para que ficassem. Nalguns casos, o pintor já chegava tarde, depois da morte do modelo, mas continuava-o a fixar, como lho tinham descrito ou como ficara registado em outras imagens (gravuras, miniaturas, etc.) para que ficasse para a posteridade o retrato tão real quanto ideal, da pessoa retratada.

Naturalmente, com a invenção da fotografia, o retrato, no lugar que tivera nos quatro séculos precedentes, perdeu grande parte da sua função. Além disso, a fotografia permitiu que quase a toda a gente (em qualquer caso, muito mais gente do que a que ficara em retratos pintados) pudesse fixar a sua imagem. E também, o que não é secundário para a conversa que quero ter, fixar a sua imagem em diversos momentos da vida: retratos em bebé, retratos em criança, retratos em jovem, retratos em adulto, retratos em velho. A história das diferentes imagens de uma pessoa, através do tempo, passava a poder ser feita, o que só raramente aconteceu quando a pintura era a arte da imagem, por excelência. Ou seja, se os retratos célebres que nos ficaram, normalmente nos dão o retratado no apogeu da sua vida e do seu esplendor físico, as fotografias introduziram-nos à dimensão do tempo. Por elas podemos ver, mesmo nós, como éramos quando já não o somos. Quem resiste a mostrar, sobretudo às pessoas de quem gosta, uma fotografia sua em criança, para que outro o veja que bonitos éramos nessa tenra idade?

Camilo Castelo Branco ou Ana Plácido, protagonistas de **O Dia do Desespero**, viveram na época da fotografia, nascidos nos anos vinte ou trinta do século XIX e desaparecidos na última década dele. Melhor dizendo, viveram na época da transição da pintura para a fotografia como arte do retrato. Há vários quadros que retiveram a imagem de Camilo Castelo Branco, há muitas fotografias que a retiveram também. Não sei se há quadros representando Ana Plácido, mas abundam as fotografias. Por isso, podemos saber mais ou menos como foram. Ou como foi Camilo na segunda metade do século XIX, (se há, não conheço retratos dele em jovem) e como foi Ana Plácido, sobretudo em bastante mais velha. Não é por acaso que **O Dia do Desespero** começa com um demorado plano de um desenho representando Camilo Castelo Branco. Corre o genérico e olhamos a imagem do escritor em plena maturidade, mais ou menos à época em que, depois das celebérrimas peripécias do seu romance com Ana Plácido, depois da sua prisão por adultério, o escritor começou a viver, em São Miguel de Seide, com a mulher que "roubou" a Pinheiro Alves. Ao longo do filme, muitos retratos de Camilo, retratos existentes na casa de São Miguel de

Seide, hoje transformada em Museu, nos são mostrados, seguindo o envelhecimento dos últimos vinte e cinco anos da sua vida. De Ana Plácido, pelo contrário, o filme retém apenas uma fotografia, em que a vemos, já bastante avançada em anos (Ana Plácido tinha à data da morte de Camilo, 58 anos, e, muito doente, como o escritor prevê, não sobreviveu muito) e muito longe da beleza que teria tido quando Camilo em 1848, se apaixonou por ela, teria ela 17 anos (15 escreveu Camilo, mas parece que exagerou). Aquela "velha" de *Lorignon*, muito gorda, que vemos no retrato, ao lado do retrato de Camilo, está muito longe de qualquer possível associação à mulher que protagonizou o mais badalado escândalo do nosso século XIX. Esse contraste não é secundário para compreendermos o mais fundo alcance de algumas passagens de cartas dela, lidas depois no filme, em que nos dá conta da decepção que o tempo trouxe àquele exaltado amor. A mulher que escreveu ao marido, recusando-se à hipocrisia da época, "Camilo é o homem que eu amo" não tem imagem fotografada no filme. Mas tê-la-á, a mulher, já casada com Camilo num casamento que a sociedade continuava a ignorar, que escreve a uma amiga: "O que porém nem todas as mulheres sabem é que o amante não é melhor que o marido", para depois se referir ao amante como "o algoz mais desapiadado da desgraçada que por ele sacrificou tudo".

É a partir dessas imagens, que podemos começar a perceber, ainda independentemente dos motivos de saúde que levaram Camilo ao suicídio, que o desespero já só existe naquela casa, numa união também amaldiçoada pelo nascimento de um filho louco e pela existência de outro mais ou menos indiferente aos pais. Deste último não vemos nunca a imagem (apenas sabemos que Camilo almoçou em casa dele no seu último almoço) do louco vemos um retrato em criança, marcado por uma estranha tristeza e, num breve plano, que me permite passar a outra ficção, a sua imagem desfigurada, num dos seus ataques de loucura.

Outra espécie de ficção, disse eu. Pois, remetendo para **O Passado e o Presente** em que Vanda, a protagonista, tinha a casa cheia de retratos do marido morto, e o retrato vivo deste na pessoa do irmão gémeo dele, Manoel de Oliveira criou outros retratos para Camilo e Ana Plácido (como para vários outros personagens) que não são apenas imagens fixas. Escolheu actores para fazerem desses personagens, procurando a semelhança entre esses actores e os retratos que conhecemos. Atenção, porém: Oliveira não se limitou a ficcionar, como milhares de filmes o fizeram e o farão, representando por actores personagens históricos. Oliveira convocou expressamente os actores (no caso dos protagonistas, pois só aí interessava fazê-lo) e assumiu uma existência diferente. "Eu sou Mário Barroso" diz o actor que vai fazer de Camilo, explicando que está naquela casa exactamente para cumprir esse papel, ou seja para representar Camilo, para ser outra representação de Camilo. E logo aponta um retrato do escritor, referindo-se a ele na terceira pessoa e dizendo "Eis o seu retrato no fulgor da vida" A partir daí, ora vemos Mário Barroso, ele próprio, referindo-se a Camilo como a outro, ou seja imagem da sua própria imagem, ora vemos Mário Barroso com os traços de Camilo, como imagem animada paralela à imagem fixa da fotografia e da pintura.

"Eu chamo-me Teresa Madruga", diz a actriz que vai representar Ana Plácido em plano de busto entre os retratos ovais de Camilo e dela e, depois, a mesma alternância se produz, embora no caso dela sejam mais frequentes as representações como Teresa Madruga do que como Ana Plácido.

Mas, para além de se representarem a si próprios e de representarem Camilo e Ana Plácido, Mário Barroso e Teresa Madruga representam ainda outros personagens: Simão e Teresa do romance de Camilo **Amor de Perdição**, que Oliveira, como se sabe, adaptou ao cinema em 1978. Quando, depois de vários planos de escadas, percorrendo a casa de São Miguel de Seide, situando-nos nela e explicitando até que Camilo e Ana Plácido dormiam em camas separadas, cada cama no extremo de um quarto, Ana Plácido recorda a prisão de Camilo, passa-se a **Amor de Perdição**, livro escrito por Camilo durante o seu encarceramento. E

ouve-se primeiro dita por Mário Barroso, inserido na escuridão numa sala, a carta que Simão escreveu a Teresa anunciando-lhe a pena de prisão e, depois, Teresa Madruga, plenamente iluminada contra uma janela aberta, agarrando-se à última esperança e pedindo-lhe que prefira os dez anos de prisão ao degredo, porque dez anos passam depressa e ainda poderão viver juntos. Em *off*, volta-se a ouvir a voz de Mário Barroso (Simão) retirando-lhe essa esperança: “Não esperes nada, mártir”. Teresa Madruga ouve-o em silêncio, ou melhor, com o permanente acompanhamento do filme, o tema de Isolda da ópera de Wagner. Que vêm fazer ao filme esses fantasmas a que Oliveira já tinha dado, no filme de 1978, outras imagens? Sem forçar, pode dizer-se que vêm reforçar as razões de Simão contra as de Teresa ou as razões de Ana Plácido contra as de Camilo. Também para eles, Camilo e Ana Plácido, teria sido preferível viver, sem realizar, o deles “amor de perdição” do que consumá-lo, anos depois, reduzidos à sua caricatura, reduzidos a não existirem mais como o Camilo e Ana Plácido, amantes de lenda, mas como um casal que dificilmente se tolera. No plano que antecede a morte em *off* de Camilo (a visita do médico Magalhães) este trata respeitosamente Ana Plácido por “Senhora Viscondessa”, que ela de facto era, quando o rei a muitos rogos de Camilo o fez Visconde. Esse destino espectral – e **O Dia do Desespero** crescentemente se torna num filme espectral, em que Camilo trai Ana Plácido com a morte – será preferível ao destino dos heróis do romance de Camilo? Subindo mais um degrau: a realidade - Manoel de Oliveira sublinhou-a aqui tanto que nenhuma imagem do filme existe que se não baseie numa prova documental – a realidade será preferível à ficção? A representação em personagens (representação ficcionada) será preferível à reprodução do real? É possível viver imagens duplas ou construir duplos de uma imagem? A questão que está por detrás destas e de muitas outras questões é a questão de **O Dia do Desespero**, é, mais do que a questão deste filme, a questão da imagem, seja ela a imagem no espaço, seja ela a imagem no tempo.

A resposta a elas, neste filme de rigor inultrapassável e de beleza letal, é tanto a que encontramos na surpreendente sequência em que Ana Plácido, ao espelho, é paramentada, como que para representar a sua imagem passada (a imagem que nunca vemos, a não ser reflectida nesse enganador espelho), como a que nos é dada pelo celeberrimo e longuíssimo *travelling* sobre a roda da carruagem, que, como saberemos no fim, é a carruagem do médico que vai dar a Camilo a razão final para o seu suicídio. Esse *travelling* é o cinema, avançando para a casa das gravuras da liberdade nua e do castigo dos ímpios. Para a casa das imagens fixas, hoje Museu, fugitivamente animada por uma equipe de filmagem e um conjunto de actores que nela animaram os fantasmas que, para além deles, continuarão aprisionados nessa moldura de Seide. Deles só temos, afinal, retratos. Mas, “Para além da morte há qualquer coisa que ainda nos prende a coisas mortais”. Uma imagem?

JOÃO BÉNARD DA COSTA

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico