

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
PAULO BRANCO OU A VÃ GLÓRIA DE PRODUZIR
3 de outubro de 2026

ORDEM MORAL / 2020

um filme de MÁRIO BARROSO

Realização: Mário Barroso / *Argumento:* Carlos Saboga / *Direção de fotografia:* Mário Barroso / *Operador de câmara:* Eberhard Schedl / *Decoração:* Paula Szabo / *Assistente de decoração:* Miguel de Jesus, Pedro Ferro / *Assistente de plateau:* Diego Sá / *Figurinos:* Lucha d'Orey / *Assistente de figurino:* Verónica d'Orey / *Cabelos:* Natália Bogalho / *Maquilhagem:* Ana Lorena / *Música original:* Mário Laginha / *Montagem:* Paulo Milhomens / *Direção de som:* Ricardo Leal / *Montagem de som:* Pedro Góis / *Efeitos sonoros:* Tauro / *Misturas:* Pedro Góis / *Colorista:* Nuno Garcia / *Efeitos visuais:* Carlos Amaral / *Interpretação:* Maria de Medeiros (Maria Adelaide Coelho da Cunha), Marcello Urgeghe (Alfredo da Cunha), João Pedro Mamede (Manuel Claro), João Arrais (José Eduardo da Cunha), Albano Jerónimo (Cícero), Júlia Palha (Sophia de Azevedo), Ana Padrão (Berta de Moraes), Vera Moura (Idalina), Dinarte Branco (Egas Moniz), Isabel Ruth (avó), Rui Morisson (Júlio de Matos), Teresa Madruga (Clotilde), Ana Bustorff (Filipa de Sá), Mia Tomé (Leonor Sarjara), Dinis Gomes (Júlio Dantas), Lilah Soares (rapariguinha), Rita Rocha Silva (mãe), Fausto Ferro (Quim), António Simão (agente Pereira dos Santos), Leonor Coutinho Cabral (irmã de Maria Adelaide), Jorge Mota (Magalhães de Lemos), Sofia Marques (enfermeira Emília), Rita Martins (Mafalda), Sónia Balacó / Queen of Gaya (Etelvina), Miguel Borges (Bernardo Lucas, advogado, Andreia Bento (enfermeira), Mário Barroso (Aníbal Cruel, governador-civil).

Produção: Leopardo Filmes, em associação com APM, com a participação financeira do ICA, do Fundo de Apoio ao Turismo e ao Cinema, da RTP, da Câmara Municipal de Lisboa e da Cofina Media (Portugal, 2020) / *Produtor:* PAULO BRANCO / *Direção de produção e produção executiva:* Ana Pinhão Moura / *Chefe de produção:* Filipe Ferreira / *Coordenação de pós-produção:* Tiago Augusto / *Assistente de realização:* Paulo Milhomens, Raquel Teixeira / *Assistente de realização na preparação:* Pedro Madeira, Luís Nunes, Mafalda Marques / *Anotação:* Rúben Gonçalves / *Cópia:* DCP, colorida, falada em português / *Duração:* 101 minutos / *Estreia comercial:* 10 de setembro de 2020 / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

O “caso” de Maria Adelaide Coelho da Cunha é uma das grandes tragédias românticas do século XX português — amor, traição, vingança, sexo, poder, dinheiro, manipulação, expropriação, difamação, exposição pública, influência política, figuras históricas. E, por isso mesmo, ao longo dos anos, vários têm sido aqueles que lhe dedicaram o seu tempo e as suas artes narrativas. A primeira foi, não por acaso, uma realizadora, Monique Rutler. E o seu filme **Solo de Violino** (1990), com argumento escrito pela própria em colaboração com César Borge e Edgar Gonslaves Preto, tem como atriz principal a luminosa Fernanda Lapa.

Pouco depois, Agustina Bessa-Luís, que muito apreciava este género de episódios, cheios de intriga e suposições, dedicou a Maria Adelaide um folhetim, originalmente publicado n’*O Independente* entre 2001 e 2002, com o título *O Mistério da Léguas da Póvoa* (e que mais tarde seria compilado em livro — *Doidos e Amantes*, de 2005). Tanto Monique como Agustina trabalharam a partir de fontes arquivísticas e da sua fértil imaginação. Mas como grande parte do “caso” foi preenchendo os jornais da época, material não falta. Aliás, Maria Adelaide utilizou a imprensa e os livros para fazer frente ao seu marido, que a quis silenciar, enclausurar e declarar doida (tudo para lhe ficar com a herança — Maria Adelaide era a filha do fundador do *Diário de Notícias* e por isso sua proprietária — e para tentar esconder a vergonha de se ver trocado pelo motorista).

Maria Adelaide Doida deu ao prelo *Não! Documentação Psicológica e Jurídica*, com notas e prefácio de Bernardo Lucas, seu advogado (1920, editado pela tipografia Fonseca, no Porto), onde se defendia das acusações de insanidade, e pouco depois o marido, Alfredo da Cunha, lançou *Infelizmente Louca!* (1920,

editado, em Lisboa, pela tipografia do próprio *Diário de Notícias*). Em resposta, Maria Adelaide escreveu *Doida Não e Não!* (1923, novamente editado no Porto, pela tipografia da Penitenciária). E daí resultou uma acesa troca de cartas, sempre através da imprensa, entre Maria Adelaide (na *Capital*) e Alfredo da Cunha (no próprio *Diário de Notícias* — donde se imagina que aqui possa ter pesado também uma preocupação comercial, além da defesa da honra).

Este enorme manancial foi a base de trabalho da realizadora e da escritora, no entanto, Agustina integra na própria narração o filme de Monique Rutler. Logo no primeiro capítulo de *Doidos e Amantes*, uma personagem refere “Quando se fez um filme sobre a vida dela, alguém fez ameaças sem se dar a conhecer. Ainda despertava paixões sem a terem visto nunca.” (p. 21, ed. Relógio d’Água, 2021). A segunda e última referência ao filme aparece já no antepenúltimo capítulo, e é mais explícita: «No filme de Monique Rutler, cujo argumento se baseia no caso de Maria Adelaide, o amor adúltero é simplesmente aceite como uma evidência. As brumas do Porto são consagradas no filme e servem quase de fundo musical. Houve, ao que me disseram, vozes anónimas com alguma ameaça que se levantaram perante o projeto de levar ao cinema a história de Maria Adelaide Coelho da Cunha.” (p. 234, ed. Relógio d’Água, 2021). A propósito deste assunto, pedi a Mónica Baldaque, filha e responsável pelo espólio da escritora, se poderia confirmar a origem destas “alegações”, mas esta não encontrou, nos documentos da pesquisa do romance-folhetim, qualquer outra referência a Monique Rutler ou ao seu filme. Depois de filme e romance, surgiu ainda a “biografia jornalística”, *Maria Adelaide Coelho da Cunha: Doida Não e Não! Um Escândalo em Portugal no Início do Século XX* (2009), de Manuela Gonzaga, que revisita todas estas fontes, tanto as da época, como as explorações artísticas e romanescas do “caso”. Aliás, Manuela Gonzaga faz, nesse livro, um extraordinário trabalho de recolha de testemunhos, entrevistando familiares que, quase um século depois, ainda guardam rancores e reservas face aos dois lados da barricada conjugal.

Mário Barroso, que fora diretor de fotografia de Monique Rutler na segunda longa-metragem da realizadora, *Jogo de Mão* (1983), nunca tinha visto *Solo de Violino*. Não só nunca tinha visto, como só soube da sua existência já o seu filme ia bem avançado. “Se soubesse provavelmente teria recuado. Não me interessava fazer um *remake* (...). Não vi antes, era tudo o que eu não podia fazer. E ainda não vi”, disse-me em 2020, quando o entrevistei a propósito da estreia de *Ordem Moral*. Já em 2024, para o catálogo *Monique Rutler - «Isto vai mudar!»*, Barroso escreveu um breve testemunho onde se refere ao “belo filme” que é *Solo de Violino*, acrescentando que “nunca tinha visto por ter querido realizar um outro livremente inspirado na mesma história”.

A relação de Mário Barroso com o “caso” de Maria Adelaide é muito mais remota. Na mesma entrevista, explicou-me que “A primeira vez que ouvi falar da história da Maria Adelaide devia ter entre os 11 e os 14 anos e foi através de um tio improvável. Digo que era improvável porque ele não era bem meu tio — era o tio coronel — e também porque era salazarista, ao contrário de todas as outras pessoas da família. Na altura era subdiretor do *Diário de Notícias*. Um tipo com muita graça, que escrevia para o teatro de revista, mas muito ligado ao regime. Eu, miúdo, adorava ir lá a casa e ele contava-nos, aos meus irmãos e primos, histórias que eu achava muita graça. Um dia ele contou-me a história da Maria Adelaide, mas não liguei nenhuma. Porque me interessaria, em miúdo, pela história de uma mulher que foge com o *chauffeur*? Foi a primeira vez que eu ouvi a história dela. Sessenta anos depois... [risos] o Paulo [Branco] pediu-me para escrever qualquer coisa — «não fazes nada, és um preguiçoso, ao menos para existires escreve uma sinopse, um projeto». E eu escrevi, mas nessa altura ainda não tinha lido nada, nem a Agustina, nem o livro da Manuela Gonzaga.”

Ainda nessa entrevista, explicou-me o processo de escrita de *Ordem Moral*, que é muito esclarecedor: “Escrevi a dita sinopse, foi uma coisa um bocado inventada, o Paulo mandou-a para o ICA e obtive ajuda à escrita do argumento. «E agora?» perguntei, e o Paulo, «Agora tens que escrever...» Só que nunca mais peguei nisso, fiquei doente durante bastante tempo (...). Quase como forma de contrariar isso comecei a

escrevê-lo sozinho. Quando o Paulo me disse que ia enviar o argumento para o ICA, disse-lhe que não o podia fazer, é absurdo, «isto não tem ponta por onde se lhe pegue». Foi aí que entrou o Carlos, que rescreveu tudo e compôs um argumento que já não tinha nada que ver o que eu tinha feito, e que já era baseado numa pesquisa mais aprofundada sobre a vida da Maria Adelaide. (...) Trabalho sempre na escrita e rescrito do argumento, mas nunca quero ter créditos por isso. O coração do argumento é o Carlos, que é, no meu ponto de vista, um grande dialoguista. Mas note-se, não é um biopic. Se alguém conhecer a história de vida dela, até me vai acusar de não a respeitar. O meu filme é só inspirado na história dela.”

Barroso trabalhou, portanto, a partir do argumento de Carlos Saboga, como aliás já tinha feito tanto com **O Milagre segundo Salomé** (2004) como com **Um Amor de Perdição** (2008) — os seus dois filmes (para cinema) precedentes. E como já acontecera com Camilo, o guião de Saboga trabalha as referências literárias e históricas de forma bastante desprendida. Certamente o argumentista terá consultado as várias fontes anteriormente citadas, mas nenhuma delas surge creditada — não se trata de uma adaptação, não se trata de um *biopic*, é talvez uma fantasia teatral sobre um caso verídico. Ainda assim, lá está a referência final à sibilina escritora portuense (“esta é que poderia escrever a nossa história”), como estão lá tantas outras: a interpretação da peça *Sóror Mariana* de Júlio Dantas (que aparece brevemente como personagem) a comentar o estado da personagem, assim como a tradução e encenação (pela própria Maria Adelaide em pleno panóptico do Miguel Bombarda! Sim, esse mesmo!) de *Miss Julie*, de August Strindberg, que serve para uma inversão de papéis, com Maria Adelaide a assumir o papel do empregado (e do homem!).

Se o argumento de Carlos Saboga está cheio de cruzamentos literários e históricos (o assassinato do Sidónio, a personificação dos médicos Egas Moniz, Júlio de Matos, Magalhães Lemos), e se se abre a surpreendentes desvios narrativos (o perturbador episódio do aborto da empregada, o “romance” entre Manuel Claro e Cícero, mesmo a relação extraconjugal de Alfredo da Cunha com Sophia de Azevedo), aquilo que evidencia a arte da sua escrita dramática é o modo como trabalha os prenúncios, coisa que Mário Barroso não só compreende como sublinha visualmente. O primeiro deles — brilhante — é fazer dos cabelos brancos de Maria Adelaide o motor de toda a ação. E Barroso não só entende isso como o converte num símbolo, caro ao cinema. Os cabelos de Maria Adelaide, puxados para cima do rosto, convertem-se numa cortina de teatro e as mãos, que o separam em duas madeixas, fazem do rosto um palco. Esta primeiríssima imagem é sublinhada pelo *raccord* que liga esse rosto-teatro a uma efetiva cortina vermelha, onde corre o genérico, e que se abre ao “teatro da sociedade”, com a visita das amigas para o chá.

Daí em diante, a questão do “papel social” será explorada uma e outra vez. Procurando a personagem de Maria Adelaide (na figura sublime de Maria de Medeiros) desfazer todas as convenções que convertem a existência num palco. Daí que surjam as referidas peças dentro do filme, daí os jogos identitários, os excessos dramáticos (a deliciosa sequência em que Maria de Medeiros verte café sobre o jornal do marido), e todo o rol de soluções encontradas por Saboga e Barroso. Numa história que explora as consequências de uma sociedade patriarcal e machista, o filme procura desmontar expectativas de género quando, na peça de Dantas, são as mulheres a interpretar as personagens masculinas (invertendo séculos de representação teatral), para depois ser Adelaide a assumir o papel do criado em *Miss Julie* (enunciando a questão do seu eventual desejo lésbico), tudo isto quando, em contrapartida, o motorista Manuel Claro nos é apresentado como uma figura efeminada (que usa por vezes pronomes “ela”, veste o roupão da patroa/amante e mantém uma relação — muito pouco secreta — com o fogoso anarcossindicalista Cícero/Albano Jerónimo). E, “claro”, a suspeita sobre a orientação sexual não-normativa do motorista é algo que tem origem na escrita de Agustina. Esta exploração do que é, ou pode ser, uma mulher, e o que é, ou pode ser, um homem, faz todo o sentido numa história de subversão dos papéis de género (mas também papéis de classe, se bem que o perverso final faça questão de sublinhar a diferença entre patroa

e criado) como foi a história de Maria Adelaide, mais ainda num contexto onde o mundo do teatro (do eu) e das encenações (de si) tomam conta das personagens.

Ricardo Vieira Lisboa