



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Artes e Letras

**Análise da Narrativa Fílmica *O Dia do Desespero*
Um olhar sobre o universo camiliano através da objetiva
de Manoel de Oliveira**

Maria Vitória Torrão Fiadeiro

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Estudos Lusófonos
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor Gabriel Augusto Coelho Magalhães

Covilhã, outubro de 2018

Dedicatória

À memória de meu Pai.

Agradecimentos

Quero expressar os meus sinceros e profundos agradecimentos a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para que esta dissertação chegasse a bom termo, designadamente:

- Ao Prof. Doutor Gabriel Magalhães, pela preciosa orientação e por me não ter deixado desistir deste projeto nas horas mais difíceis;
- A todos os meus Professores de licenciatura e de mestrado, pelos ensinamentos e pela dedicação demonstrada ao longo dos anos da minha formação;
- À minha Mãe, pela infinita paciência e compreensão incondicionais;
- Aos meus irmãos, pelo estímulo e interesse sempre demonstrados;
- À minha tia Geninha, agradecer-lhe nunca será demais;
- Ao Prof. Doutor Luís Lourenço, pelo incentivo e pela amizade;
- Aos funcionários da Biblioteca Central da UBI, pelo apoio prestado.

Bem hajam!

Resumo

A narrativa de um filme não se processa do mesmo modo como acontece numa obra literária, na medida em que os meios utilizados pelos respetivos autores para a transmissão da sua mensagem são, pela sua natureza, diferentes. Enquanto o escritor literário conta apenas com as palavras escritas para narrar uma história – salvaguarda-se eventualmente a ilustração por alguns desenhos/fotografias –, o cineasta socorre-se de outros meios tais como o som, a imagem, os jogos de luz/sombra ou até a posição e os movimentos de câmara para elaborar o seu discurso e realizar a sua obra.

Portanto, a primeira questão que se coloca ao encetarmos a nossa dissertação é a seguinte: quais os recursos cinematográficos privilegiados por Manoel de Oliveira na construção da narrativa do filme em análise? Assim, importa identificar e explicitar um particular conceito de fazer cinema, que demarcou Oliveira dos demais cineastas portugueses e até mundiais.

Um outro quesito importante prende-se com a forma como classificamos *O Dia do Desespero* e justificamos essa tipificação. O que é o filme? Uma ficção, um documentário, uma docuficção? As leituras e releituras que fizemos conduziram-nos a uma proposta de classificação diferente da do realizador.

Contudo, num aspeto deveremos estar todos de acordo quando afirmamos que se trata de um filme contemplativo que induz o espetador à reflexão e à introspeção, não se enquadrando, de forma alguma, no género de cinema comercial que é realizado apenas para diversão dos espetadores. Assim, a delimitação do espaço da casa de São Miguel de Seide – que funciona como cenário principal – e a identificação dos objetos nela contidos, que serviram os propósitos do cineasta no sentido de nos desvendarem o lado mais intimista do escritor, ou seja, a face oculta que muitos de nós não conhecíamos, será pois outro dos nossos objetivos. Cientes de que os objetos também falam, bastando para isso, escutá-los, olhá-los com especial atenção e ver o que nos podem contar acerca da personalidade e dos últimos dias de vida do seu proprietário, embarcaremos numa viagem analítica que nos conduzirá ao passado e ao misterioso universo camiliano. As personagens intervenientes e não intervenientes na ação do filme e que representam todos aqueles que, para o bem ou para o mal, fizeram parte da vida de Camilo Castelo Branco, bem como as transposições da literatura para o filme em causa constituem, de igual modo, objetos do nosso estudo.

Palavras-chave

Camilo Castelo Branco, cinema, documentário, ficção, literatura, Manoel de Oliveira, *O Dia do Desespero*, Romantismo.

Abstract

The narrative of a film does not proceed in the same way as it does in a literary work, insofar as the means used by the respective authors for the transmission of their message are, by their nature, different. While the literary writer relies solely on words written to tell a story - eventually saved by some drawings/photographs - the filmmaker relies on other means such as sound, image, light/shadow games or even the position and the camera movements to elaborate your speech and perform your work.

Therefore, the first question that arises when we begin our dissertation is: what are the cinematographic resources privileged by Manoel de Oliveira in the construction of the narrative of the film under analysis? Thus, it is important to identify and make explicit a particular concept of making films, which demarcated Oliveira from other Portuguese and even world filmmakers.

Another important issue concerns how we classify *The Day of Despair* and we justify this typification. What is the movie? Is it a fiction, a documentary, a docufiction? The readings and re-readings that we made led us to a proposal of classification different from the one of the directors.

However, in one aspect we should all agree when we affirm that it is a contemplative film that induces the spectator to reflection and introspection, not fitting in any way in the kind of commercial cinema that is performed only for spectators' enjoyment. Thus, the delimitation of the space of the house of São Miguel de Seide, which functions as the main setting, and the identification of the objects contained therein, served the purpose of the filmmaker in the sense of unveiling the more intimate side of the writer, hidden face that many of us did not know, will be another of our goals. Aware that objects also speak, just by listening to them, looking at them with special attention and seeing what they can tell us about the personality and the last days of their owner's life, we embark on an analytical journey that will lead us to the past and the mysterious camillian universe. The characters involved and not involved in the action of the film and who represent all those who, for good and for evil, were part of the life of Camilo Castelo Branco, as well as the transpositions from literature to the film in question constitute, likewise, objects of our study.

Keywords

Camilo Castelo Branco, cinema, documentary, fiction, literature, Manoel de Oliveira, Romanticism, *The Day of Despair*.

Índice

Dedicatória.....	iii
Agradecimentos	v
Resumo	vii
Abstract	ix
Índice	xi
Lista de Imagens	xiii
Capítulo 1 - Introdução	1
Capítulo 2 - Camilo Castelo Branco: Vida e Obra	5
2.1 - Aspectos essenciais da vida de Camilo Castelo Branco	5
2.2 - Aspectos essenciais do universo camiliano na escrita	12
Capítulo 3 - Manoel de Oliveira: Vida e Obra	17
3.1 - Aspectos essenciais da vida de Manoel de Oliveira e a sua ligação ao Norte de Portugal .	17
3.2 - O cineasta e o ator: do cinema mudo ao sonoro e do preto e branco à cor	18
Capítulo 4 - A Arte Cinematográfica de Manoel de Oliveira em <i>O Dia do Desespero</i>	21
4.1 - «Os três elementos-base de um particular conceito de cinema – palavra, imagem e música».....	21
4.1.1 - A palavra	21
4.1.2 - A imagem	23
4.1.3 - A música	36
4.2 - O que é o filme?.....	42
4.2.1 - As três dimensões existentes no filme: a ficção, o documentário (narração) e a declamação	42
Capítulo 5 - O Universo Camiliano em <i>O Dia do Desespero</i>	47
5.1 - A casa	47
5.2 - Os objetos.....	52
5.3 - As personagens: família, amigos e médicos.....	57
Capítulo 6 - Transposições da Literatura para o Cinema	63
Capítulo 7 - Conclusões.....	67
Bibliografia geral.....	71
Filmografia.....	73
Webgrafia	75
Anexos	77
Notas sobre os temas musicais wagnerianos que integram o filme em análise.....	79
Lenda: Tristão e Isolda	79
Ópera: <i>Tristão e Isolda</i>	80
Lenda: Parsifal	82
Ópera: <i>Parsifal</i>	82
Ópera: <i>Lohengrin</i>	85
Ópera: <i>O Crepúsculo dos Deuses</i>	85
Soneto: «Jorge»	86

Glossário de Termos Técnicos Cinematográficos Aplicáveis ao Filme em Análise	87
Imagens do filme: <i>O Dia do Desespero</i>	91

Lista de Imagens

Imagem 1: Parte I, 0:04:40	91
Imagem 2: Parte I, 0:10:02	92
Imagem 3: Parte I, 0:12:30	93
Imagem 4: Parte I, 0:14:20	94
Imagem 5: Parte I, 0:17:47	95
Imagem 6: Parte I, 0:25:21	96
Imagem 7: Parte I, 0:25:58	97
Imagem 8: Parte I, 0:27:54	98
Imagem 9: Parte I, 0:29:09	99
Imagem 10: Parte I, 0:32:45	100
Imagem 11: Parte I, 0:36:50	101
Imagem 12: Parte I, 0:40:02	102
Imagem 13: Parte I, 0:46:00	103
Imagem 14: Parte I, 0:47:19	104
Imagem 15: Parte II, 0:02:01	105
Imagem 16: Parte II, 0:06:05	106
Imagem 17: Parte II, 0:11:45	107
Imagem 18: Parte II, 0:13:40	108
Imagem 19: Parte II, 0:13:48	109
Imagem 20: Parte II, 0:14:13	110
Imagem 21: Parte II, 0:15:21	111
Imagem 22: Parte II, 0:19:23	112
Imagem 23: Parte II, 0:20:41	113
Imagem 24: Parte II, 0:22:23	114
Imagem 25: Parte I, 0:05:27	115
Imagem 26: Parte I, 0:22:53	116
Imagem 27: Parte I, 0:35:08	117
Imagem 28: Parte I, 0:46:46	118
Imagem 29: Parte II, 0:06:05	119
Imagem 30: Parte I, 0:13:43	120
Imagem 31: Parte I, 0:34:13	121
Imagem 32: Parte I, 0:40:10	122
Imagem 33: Parte II, 0:04:12	123
Imagem 34: Parte I, 0:26:26	124
Imagem 35: Parte I, 0:27:23	125
Imagem 36: Parte I, 0:24:09	126

Imagem 37: Parte II, 0:05:21	127
Imagem 38: Parte II, 0:16:53	128
Imagem 39: Parte I, 0:10:28	129

Capítulo 1 - Introdução

[...] *é necessário aprender a ler um filme*, decifrar o sentido das imagens tal como se decifra o sentido das palavras e dos conceitos, a compreender as subtilezas da linguagem cinematográfica. Por outro lado, o sentido das imagens pode ser controverso, tal e qual como o das palavras, e poderá dizer-se que cada filme tem tantas possibilidades de interpretação quantos forem os espectadores.

Marcel Martin¹

Um trabalho dissertativo requer uma dedicação, um aprofundamento do tema e uma envergadura que vão bastante além dos simples trabalhos académicos que realizámos no âmbito das unidades curriculares semestrais, pelo que a escolha do seu tema deverá ser criteriosa e corresponder a um gosto muito pessoal, de molde a tornar a sua elaboração o mais gratificante possível, para daí colhermos os melhores frutos. O interesse que nutrimos pela arte em geral e, muito em particular, pela literatura e pelo cinema, convidam-nos à reflexão sobre um filme de Manoel de Oliveira, intitulado *O Dia do Desespero*, que nos relata, de uma forma muito peculiar, os últimos dias de vida do grande escritor do Romantismo português, Camilo Castelo Branco. Desde o primeiro contacto com o filme, ou seja, vê-lo, somos convidados a lê-lo, isto é, sentimos uma compulsão enorme para a análise e interpretação da sua narrativa fílmica, uma atração pelo que ela nos quer transmitir relativamente ao escritor em apreço. O trabalho centrar-se-á, portanto, numa análise exclusiva deste filme e não compreenderá qualquer veleidade em dissertarmos sobre o cinema em geral ou sequer sobre a sua história, pois não é essa a nossa formação de base.

Para além da motivação acima apontada, aliciou-nos também o facto de *O Dia do Desespero* não ter sido ainda objeto de um estudo tão detalhado como este que nos propomos fazer. No âmbito da pesquisa que fizemos das fontes e bibliografia existentes sobre esta obra oliveiriana, verificámos que as mesmas são escassas ou até mesmo nulas em alguns autores de estudos cinematográficos portugueses. *O Dia do Desespero*, quando aludido, é citado apenas como mais um dos filmes realizados por Manoel de Oliveira, sem que se lhe dê qualquer contextualização ou evidência. Este aspeto vimo-lo não como um factor dissuasor, mas antes como um estímulo para ‘desbravarmos terreno’ ainda não explorado.

Mobiliza-nos também o interesse em aprofundar o conhecimento que temos relativamente à figura do escritor Camilo Castelo Branco e, concomitantemente, explorar alguma da práxis artística do

¹ Marcel Martin, *A Linguagem Cinematográfica*, trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares, Lisboa, Dinalivro, 2005, p. 34, livro pedido in <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/martin-marcel-a-linguagem-cinematogr3a1fica.pdf> (acesso em 22/12/2017). Itálicos do autor.

cineasta Manoel de Oliveira, tendo por foco a elaboração de um estudo novo e original que nos permita, no final do nosso trabalho, tirar as conclusões pertinentes no tocante ao filme em apreço.

Em *O Dia do Desespero*, o universo camiliano mais íntimo é-nos revelado não só pela palavra, e aqui o discurso assume especial relevo pela transposição que é feita da literatura romântica para o filme, mas também através do espaço daquela que foi a sua casa, em São Miguel de Seide, por alguns dos objetos nela existentes, bem como pelos familiares, amigos e médicos que rodearam o romancista. Assim, esta casa afigura-se-nos como um microcosmos familiar, no qual gravitam pequenos astros, os seus objetos, e luzem algumas estrelas, isto é, todos aqueles que privaram com Camilo e cuja função essencial na narrativa fílmica passa a ser o desvendar do outro lado da vida do autor de *Amor de Perdição*.

Para além das personagens e do espaço em que elas se movimentam, temos ainda a considerar um outro elemento da narrativa, o tempo que vai passando, num crescendo de dias e horas, até ao desfecho trágico. Esse cronómetro figurado surge-nos não só pelas cartas que vão sendo citadas e pelo pequeno intertítulo exibido sensivelmente a meio do filme, mas também por objetos como o relógio de caixa alta, os retratos ou os candeeiros.

Para atingirmos os nossos objetivos necessitamos, à partida, de estipular toda uma metodologia que se pretende seja realizada, essencialmente, por meio de uma análise qualitativa. Numa primeira instância, procederemos ao levantamento dos dados biográficos de Camilo Castelo Branco que estejam diretamente relacionados com a narrativa do filme, bem como do cineasta Manoel de Oliveira, de molde a enquadrá-los na organização social e cultural da época em que cada um deles viveu, para melhor os entendermos e interpretarmos as respetivas obras. Muito do que produziram resulta de uma combinação destes dois factores, ou seja, a sociedade e a cultura do seu tempo, designadamente Camilo Castelo Branco, a quem nos atrevemos a apelidar de maior paradigma do Romantismo português, na medida em que condensou em si esta estética quer pela vida quer pela obra.

Seguidamente, passaremos à leitura/releitura do nosso *corpus*, que compreenderá muitas das cartas inéditas, escritas por ou para Camilo Castelo Branco, cujo conteúdo se revista de especial interesse para a nossa análise, bem como para a compreensão de um escritor que, até então, apenas conhecíamos superficial e recreativamente, através do contacto com muitas das suas obras literárias. O carácter confessional e intimista das suas cartas faz desnudar um homem sempre em grande sofrimento físico e psíquico, preocupado com o futuro dos seus e em garantir o adequado sustento de uma família problemática.

A consulta de algumas obras teóricas e críticas sobre literatura e cinema constituirão também um suporte essencial do nosso estudo. A organização e esquematização do nosso trabalho passará pelo apontamento de notas remissivas bibliográficas, elaboração de pequenas fichas de leitura, para

depois irmos dando início à redação de textos soltos que, numa fase mais avançada da investigação, irão sendo incorporados na dissertação de forma a constituir um todo com uma sequência lógica que vá ao encontro dos objetivos que nos propomos atingir.

Considerámos ainda fundamental para o desenvolvimento do nosso trabalho a prévia visualização de outros filmes de Manoel de Oliveira, designadamente, *Amor de Perdição*, *Francisca* e *Vale Abraão*, não só de molde a compreendermos melhor o estilo peculiar deste cineasta no que diz respeito à colocação intencional de certos objetos em cena e ao recurso da filmagem da palavra escrita, elementos estes que servem à construção de uma narrativa fílmica muito própria, mas também a título exemplificativo, de forma a aprendermos e treinarmos a leitura dos recursos cinematográficos mais comumente utilizados nesta arte.

O nosso método implicará igualmente a familiarização e definição de alguns termos técnicos cinematográficos aplicáveis ao filme em análise, como por exemplo: “câmara subjetiva”; “campo e contracampo”; “enquadramento”; “*fade in*, *fade out* e fusão”; “fora de quadro”; “montagem”; “panorâmica”; “perfil”; “plano ou tomada”; “plano geral”; “plano-sequência”; “plano de conjunto”; “plano americano”; “plano médio, detalhe ou fechado”; “picado e contrapicado”; “quadro”; “sequência ou cena”; “*travelling*”, “tomada” ou “voz *off*”, a fim de tornar o nosso discurso inteligível a qualquer leitor que não da especialidade e que se interesse pelo nosso trabalho. Esta definição assumirá a forma de um glossário, no final da dissertação.

A identificação das imagens do filme a que nos iremos referir ao longo da dissertação será feita, no corpo do texto, das seguintes formas: (img. x) quando se trate de uma imagem a figurar em anexo; (Parte X, x:xx:xx) quando se trate de cenas ou planos do próprio filme, indicando-se assim, para o efeito, Parte I ou Parte II, seguida dos momentos exatos em que elas ocorrem na película, ou seja, hora:minutos:segundos.

Dada a relevância que a música assume em *O Dia do Desespero*, porquanto constitui um dos elementos-base do particular conceito oliveiriano de fazer cinema, colocaremos em anexo os resumos das lendas e dos libretos das óperas *Parsifal* e *Tristão e Isolda*, com especial enfoque para esta última, por via da intertextualidade encontrada entre o seu enredo e as vidas do compositor alemão e do escritor Camilo Castelo Branco, bem como nótulas sobre as outras duas óperas de Richard Wagner, o *Crepúsculo dos Deuses* e *Lohengrin*, de cujas quatro obras musicais Manoel de Oliveira selecionou alguns andamentos para fazerem parte da banda sonora do filme em análise.

No tocante à grafia do topónimo S. Miguel de Seide, cumpre-nos referir que o mesmo apareceu-nos grafado de duas formas ligeiramente distintas nos vários documentos e publicações consultados, residindo a sua diferença entre “Seide” e “Ceide”. Assim, adotaremos o critério de grafar este topónimo com “S”, mantendo o “C” apenas nas citações de textos onde a palavra “Ceide” apareça grafada desta mesma maneira.

Para finalizar esta nossa introdução, cumpre-nos ainda referir que na redação do texto da dissertação será adotado o “Novo Acordo Ortográfico”, em vigor desde 13 de maio de 2015. Contudo, nas citações, diretas e indiretas ou das cartas, será respeitada a grafia dos textos consultados, sendo as mesmas grafadas entre aspas angulares («...»). As citações de partes de texto (oral ou escrito), extraídas do filme em análise, serão todas feitas entre aspas subidas (“...”), de molde a distinguir estas últimas das restantes citações que iremos fazendo ao longo do nosso trabalho.

Capítulo 2 - Camilo Castelo Branco: Vida e Obra

2.1 - Aspetos essenciais da vida de Camilo Castelo Branco

Ao iniciarmos o nosso trabalho dissertativo sobre o universo camiliano, não podemos deixar de referir alguns aspetos essenciais da sua vida, obra e época em que viveu, de molde a refletirmos e compreendermos melhor o filme que nos propomos analisar.

Embora durante muito tempo se tenha veiculado que Camilo Ferreira Botelho Castelo Branco² havia nascido no ano de 1826 e o próprio escritor estivesse convencido disso mesmo, o seu assento de baptismo acabou por atestar que 16 de março de 1825 foi a verdadeira data do seu nascimento.³

Camilo era «filho natural» de Manuel Joaquim Botelho Castelo Branco e de mãe mantida incógnita⁴ por vontade de seu pai que, aquando do seu nascimento, com ela vivia em mancebia. Foi dado à luz numa casa situada na rua da Rosa, n.º 9, freguesia dos Mártires, em Lisboa. Ficou órfão de mãe quando ainda não havia completado dois anos de idade e à morte de seu pai contava apenas 10 anos feitos.⁵ O trauma da bastardia, da orfandade, da conseqüente falta de afetividade parental nos primeiros anos de vida constituíram factores catalizadores para o desenvolvimento de um carácter inconformista e irreverente. De «inteligência viva e sensibilidade delicada»⁶, fez a instrução primária nas escolas de João Inácio Minas Júnior e de Manuel José Sátiro Salazar, à rua dos Calafates e à calçada do Duque, respetivamente. O conselho de família nomeou seu tutor António Pedro da Silva Pedroso, bem como de sua irmã Carolina Rita Botelho Castelo Branco, quatro anos mais velha, decidindo transformar o legado de seu pai (cerca de dois contos de réis) «em inscrições, de modo a assegurar o futuro dos órfãos»⁷. Determinou ainda o envio de ambos para Vila Real, para casa de uma tia paterna. Essa tia, de nome Rita Preciosa da Veiga Castelo Branco, que então vivia maritalmente com um homem abastado, repetia-lhe constantemente «que era necessário ser desgraçado para se cumprirem os maus fados da família»⁸. Aí viveu até aos 14 anos, sob a indiferença dessa familiar, usufruindo de grande liberdade para vaguear pelos campos e meditar em comunhão com a natureza, acreditando piamente que nascera sob uma estrela

² «Ao fornecer os elementos de identificação para os registos da cadeia, o futuro romancista ornou-se do seu nome completo – Camilo Ferreira Botelho Castelo Branco –, dando-se porém como solteiro, escamoteando o facto de ser casado.» Cf. Alexandre Cabral, *Camilo Castelo Branco: Roteiro dramático dum profissional das letras*, Lisboa, Terra Livre, 1980, p. 51.

³ João Bigotte Chorão, *Camilo: Esboço de um retrato*, Lisboa, Vega, 2.ª ed. revista, s/d., p. 17.

⁴ Alguns biógrafos indicam Jacinta Rosa do Espírito Santo Ferreira, criada de seu pai, como sua presumível progenitora. Cf. idem, *ibid.*, p. 169.

⁵ Alexandre Cabral, *op. cit.*, p. 21-23.

⁶ Idem, *ibid.*, p. 27.

⁷ Idem, *ibid.*, p. 25.

⁸ Idem, *ibid.*, p. 27.

funesta. Mais tarde, após o casamento de sua irmã com Francisco José de Azevedo, foi viver com Carolina em Vilarinho da Samardã, onde fez os estudos rudimentares com o padre António José de Azevedo. Com ele aprendeu, durante dois anos, «latim, francês, elementos de literatura portuguesa, e doutrina cristã»⁹ e também os princípios de cantochão¹⁰. Contava com cerca de 16 anos quando se mudou para Lixa (freguesia de Ribeira de Pena) para continuar os estudos com o padre Manuel Rodrigues. Foi aí que conheceu a sua primeira esposa, Joaquina Pereira de França, de quem teve uma filha, de nome Rosa Pereira de França Castelo Branco. A ameaça de uma sova, por causa de uns versos jocosos que terá escrito e afixado «na porta da igreja de S. Salvador de Ribeira de Pena»¹¹, levaram-no a abandonar a mulher grávida de quatro meses, corria o ano de 1843. Mãe e filha vêm a falecer poucos anos mais tarde, em 1847 e 1848 respetivamente.¹² Após a fuga, Camilo foi para o Porto com o intuito de matricular-se em Medicina, curso que mal frequentou e não chegou a terminar. Mais tarde, matriculou-se em Direito, na Universidade de Coimbra, mas sem qualquer vocação para o efeito.¹³

Estudante há-de sê-lo sempre, mas voluntário, aprendendo por si e de acordo com os seus interesses e inquietações. É rebelde a matérias impostas e a compêndios escolares. É um estudante irregular, sem hábitos de disciplina. O que sabe, e é muito, deve-o fundamentalmente a si próprio, à sua curiosidade incansável. Pertence à família dos autodidactas que se formam na leitura vasta e variada, numa atitude insatisfeita de descoberta.¹⁴

Em 1846 tenta voltar aos estudos, ou à vida boémia, em Coimbra, mas a Universidade encontra-se encerrada devido à Revolução Popular do Minho, também conhecida por revolta popular de *Maria da Fonte*, cujo cume de violência foi atingido em abril desse ano. É neste contexto político-social que decide regressar a Vila Real onde permanece até 1848. Aí «[...] inicia uma incipiente acção de jornalista, enviando correspondências para o *Periódico dos Pobres* (órgão do miguelismo e do cabralismo, contra os liberais), e depois em *O Nacional* (de ideologia contrária à dos Pobres).»¹⁵, facto que causou alguma desconfiança nos redatores deste último, pois não viam com bons olhos um indivíduo que escrevia para «dois jornais de índole tão antagónica»¹⁶, ademais, fazendo uso de uma linguagem tão verrinária e indecorosa. A pena de Camilo era cega, atacava indiscriminadamente (pelo comprazimento que isso lhe dava) não fazendo distinção entre ideologias, nem se imiscuindo em atividades políticas partidárias. Em 1849, chega a colaborar em mais dois jornais de fações contrárias: *A Nação* e o *Eco Popular*.¹⁷ Os seus escritos ter-lhe-ão valido algumas tarefas, designadamente o espancamento de um capanga do governador civil de Vila Real, José Cabral Teixeira de Moraes, em 1847, e a tentativa de assassinato perpetrada por 10 sargentos

⁹ Jacinto do Prado Coelho, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana* [1946], Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 3.^a ed., 2001, p. 41.

¹⁰ Uma das formas antigas do canto litúrgico.

¹¹ Alexandre Cabral, *op. cit.*, p. 33.

¹² Idem, *ibid.*, p. 32-34.

¹³ João Bigotte Chorão, *op. cit.*, p. 26-27.

¹⁴ Idem, *ibid.*, p. 27.

¹⁵ Alexandre Cabral, *op. cit.*, p. 46-47.

¹⁶ Idem, *ibid.*, p. 47.

¹⁷ Idem, *ibid.*, p. 49.

de Caçadores 3, a 14 de fevereiro de 1848.¹⁸ Por essa altura, tinha já editado também um drama, *Agostinho de Ceuta* (1847), e duas obras poéticas em 1845: *Os Pundonores Desagravados* e *O Juízo Final; e o Sonho do Inferno*.¹⁹

Em 1846, apaixonou-se e fugiu com aquela que serviu de inspiração a *Agostinho de Ceuta*, Patrícia Emília do Carmo de Barros, parente da tia Rita e igualmente órfã de pai e mãe. O rapto consentido custou-lhes uma estada na cadeia da Relação do Porto, no período compreendido entre 12 a 23 de outubro de 1846. Desta relação nasceu em Vila Real, a 25 de junho de 1848, Bernardina Amélia Castelo Branco, cuja educação Camilo tomou a cargo, «entregando-a aos cuidados de uma amante freirática, D. Isabel Vaz Mourão, o que ocorrerá mais tarde.»²⁰ Uma segunda tentativa de assassinato, ocorrida em setembro desse mesmo ano, obrigou-o a fugir em direção ao Porto deixando para trás a amante e a filha que contava com apenas três meses de idade. De caminho, estancia em casa de sua irmã que, por essa altura, vivia em Covas do Douro. «É curioso de assinalar que, nos acidentes mais graves da sua existência, e apesar das ausências prolongadas, Camilo procurará sempre o amparo de Carolina e dos familiares: é simultaneamente um reencontro e uma ruptura, que se repete de cada vez.»²¹ No curso da sua vida, teve inúmeras brigas com os seus opositores, entre as quais podemos destacar a agressão a João Augusto Novais Vieira (da qual este saiu com a cabeça rachada).

Por diversas vezes, tentou reaver a sua parte da herança que continuava à guarda do conselho de família de Lisboa, contudo, nem neste aspeto a vida lhe sorriu, pois «por imperativo das Ordenações do Reino»²² sua tia Rita reclamou para si a Quinta de Montezelos, situada no Norte. Por seu turno, a irmã exigiu-lhe o equivalente às despesas efetuadas com as suas estadas em Vilarinho da Samardã. Acrescem ainda todos os credores, verdadeiros ou falsos, que surgiram exigindo o pagamento de dívidas de toda a espécie. Face a esta espoliação, Camilo cedo se viu obrigado a tirar partido da sua profícua imaginação e da única coisa que sabia fazer eximamente, ou seja, escrever.²³

Há escritores que só escrevem por solicitação interna; outros que aceitam encomendas e não se embaraçam com o tema que lhes é proposto. À acusação de mercenário que cai sobre Camilo, vemos levantar-se além o poeta Valéry mostrando os prefácios, e as conferências, e os artigos que escreveu por encomenda e por dinheiro - trabalhos de circunstância que lhe permitiram a lenta

¹⁸ Idem, *ibid.*, p. 51.

¹⁹ Idem, *ibid.*, p. 49.

²⁰ Idem, *ibid.*, p. 51.

²¹ Idem, *ibid.*, p. 55.

²² Idem, *ibid.*, p. 40.

²³ «Daí, o ver-mo-lo a saltitar, ininterruptamente nesta época, da redacção do *Eco Popular* (1848-1849) para a do *Jornal do Povo* (1849-1851); desta para a da *Semana* (1850) de Lisboa, onde escreveria a peça *O Lobisomem*, único texto publicado postumamente. E, logo de regresso ao Porto, a fundar *O Cristianismo* (1852) e *A Cruz* (1853); a colaborar com assiduidade em *O Portuense* (1853-1855); *O Porto e a Carta* (1854-1856). Funda o *Bico de Gás* (1854), de que saiu um único número. De seguida, transita para a *Concórdia* (1854-1855) e, depois, para *A Verdade* (1855-1856). Aparece, de 1856 a 1857, ligado ao *Clamor Público* [...]. De 1856 a 1858, colabora na *Aurora do Lima* [...] ao mesmo tempo que funda *O Mundo Elegante* (1858-1860) e *O Ateneu*, de Coimbra (1859-1860), com Vieira de Castro e Vitorino da Mota, que durará apenas cinco números.» Cf. Alexandre Cabral, *op. cit.*, p. 81.

(e desinteressada) elaboração de poemas e de exercícios sobre a inteligência criadora.²⁴

Sabemos que Camilo veio ao mundo nos alvares do primeiro Romantismo português, cujos principais precursores foram Almeida Garrett (1799-1854), António Feliciano de Castilho (1800-1875) e Alexandre Herculano (1810-1877), dos quais recebeu algumas influências enquanto disseminadores de uma «literatura nova» em Portugal. Esta literatura opunha-se ao Arcadismo e aos seus deuses pagãos, indo buscar inspiração às histórias e lendas medievais, recheadas de costumes feudais e cavalheirescos. Foi precisamente no ano do nascimento de Camilo (1825) que Almeida Garrett deu à estampa a sua narrativa poética intitulada *Camões*, obra que apresentava já algumas características românticas como, por exemplo, a construção do herói nacional. No entanto, o período conturbado das lutas liberais conduziu o país a uma estagnação cultural, motivada pela falta de apetência das pessoas pelas questões da arte e da literatura, sendo que o início do Romantismo em Portugal está assinalado a partir de 1836, ano em que se publicam *A Noite do Castelo* e *Os Ciúmes do Bardo*, de António Feliciano de Castilho, bem como *A Voz do Profeta*, de Alexandre Herculano, seguida do lançamento do primeiro periódico romântico português, *O Panorama*, em 1837.²⁵ Outros jornais e revistas saem desde 1837 até 1841²⁶, ajudando a disseminar a nova estética que passa a ter a adesão de um público leitor cada vez maior, nomeadamente feminino. Camilo Castelo Branco também não ficou imune às influências de «[...] xácaras, novelas curtas, «provérbios», prosas bíblicas e citações dos mais famosos escritores, Chateaubriand, Madame de Staël, Lammenais, Byron, etc.»²⁷, assim como as mulheres não ficavam de todo indiferentes à sua pessoa.

Como era ele fisicamente? Nem alto nem baixo, magro, pálido, de vivos olhos escuros, testa vasta, bigode caindo sobre uma boca triste mesmo quando ria. Havia quem o achasse feio por causa da varíola que lhe devastara o rosto; e quem o achasse antipático. [...] Feio e/ou antipático, elas descobriam em Camilo não sabemos que encanto. Apreciavam talvez nele as maneiras finas, que traíam aprimorada educação. Mas era uma educação, a sua, sem sombra de afectação ou de formalismo. Em certas horas o demónio da ironia soltava-lhe a língua em descomedimentos plebeus. Camilo cuidava de si, muito bem tratados o cabelo e o bigode, com um requinte de dandismo no traje. As mãos, finamente aristocráticas, não as diríamos capazes de manejar com tanto vigor a caneta e a bengala: pareciam apenas talhadas para a carícia e a ociosidade.²⁸

Inúmeras mulheres passaram pela sua vida, das quais destacamos: a doce Luísa, primeiríssimo amor; Maria do Adro, por ele desenterrada com o mórbido propósito de voltar a vê-la, mesmo que desfigurada pela morte²⁹, ato que nos remete para a balada *O Noivado do Sepulcro* (1856), de

²⁴ João Bigotte Chorão, *op. cit.*, p. 26.

²⁵ Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, p. 69-70.

²⁶ São disso exemplo: «[...] *O Ramalhete* (que já vem de 33), o *Universo Pitoresco*, o *Arquivo Popular*, *O Anómalo*, *O Corsário*, a *Revista Literária* do Porto, o *Cosmorama Literário* [...], o *Mosaico*, o *Museu Pitoresco*, a *Revista Universal Lisbonense*.» Cf. *idem*, *ibid.*, p. 70.

²⁷ *Idem*, *ibid.*, p. 71.

²⁸ João Bigotte Chorão, *op. cit.*, p. 28-29.

²⁹ Camilo Castelo Branco, *Duas Horas de Leitura* [1857], Lisboa, s/e, 4.^a ed., 1903, p. 67 e seg., cit. *apud* Maximiano Lemos, *Camilo e os Médicos*, Porto, Modo de Ler, 2012, p. 21-23, excerto pedido in <https://www.wook.pt/livro/camilo-e-os-medicos-maximiano-lemos/14873640> (acesso em 30/08/2018).

António Augusto Soares de Passos (1826-1860); Joaquina Pereira, já aqui referida; Patrícia Emília, de quem teve a filha Bernardina Amélia, destinatária de regular correspondência paterna; sóror Isabel Cândida Mourão, a amante que lhe criou esta filha muito querida; Francisca Owen, a mítica Fanny Owen, falecida em Vilar do Paraíso, a 3 de agosto de 1854, vítima de tuberculose, cujo marido fez embalsamar o corpo ordenando que lhe retirassem o coração que guardou «em um vaso d'álcool»³⁰. Esta história³¹ romanesca serviu de tema ao filme *Francisca* (1981), realizado e adaptado por Manoel de Oliveira a partir do romance *Fanny Owen* (1979), de Agustina Bessa-Luís.

Por último, Ana Augusta Plácido, aquela que de entre todas as mulheres, amigas e amantes de Camilo mais se destacou pelo protagonismo que teve (ou que os biógrafos lhe deram), pois foi ela que conviveu e privou com o romancista durante mais tempo. Praticamente, desde 1856 que corresponde ao início dos seus encontros clandestinos, até ao fatídico 1 de junho de 1890, dia do seu suicídio.

Ter-se-iam conhecido num baile, em 1850, ficando ambos desde logo amarrados a um amor fulminante, diabólico, frenético que, apesar do casamento da jovem Ana Augusta Plácido com o abastado e quarentão capitalista Manuel Pinheiro Alves, se manterá latente durante sete ou oito anos [...] até à plena consumação em 1857 ou 1858.³²

Após o casamento imposto a Ana com Pinheiro Alves, Camilo ingressa no seminário do Porto onde permanece de 1850 a 1852. A 11 de agosto de 1858 nasce o primeiro filho varão do escritor, fruto desta relação adúltera. Contudo, foi reconhecido como sendo descendente de Manuel Pinheiro Alves, razão pela qual lhe deram o nome de Manuel Augusto Plácido Pinheiro Alves. Pouco tempo depois, Ana Plácido abandonou o lar e foi ao encontro de Camilo, levando o seu primogénito consigo. Pinheiro Alves tentou afastar os amantes por duas vezes, forçando a esposa a recolher-se num convento, arcando ele com todas as despesas inerentes. «Baldadas as diligências nesse sentido (quando Ana Augusta abandona o Convento da Conceição para regressar à convivência marital com Camilo), Manuel Pinheiro Alves acaba por mover um processo contra os adúlteros, pelo que ambos foram pronunciados, presos, julgados e, por fim, absolvidos.»³³

Estiveram presos na cadeia da Relação do Porto, mas antes de se entregar voluntariamente às autoridades, o que veio a acontecer no dia 1 de outubro de 1860, Camilo andou foragido de terra em terra, escondendo-se em casa da família e de amigos, entre eles José Cardoso Vieira de Castro (1837-1872). A sua segunda passagem pela cadeia da Relação durou um ano e dezasseis dias, tempo que se tornou fecundo para o romancista, apesar de ruinoso para a sua saúde, pois foi nesse

Segundo Maximiano Lemos, «O trecho foi publicado pela primeira vez no *Aurora do Lima* de 23 e 27 de Março de 1857 e não se encontra na primeira edição do livro. Há muita fantasia nesta narrativa.»

³⁰ António Cabral, *Camillo de Perfil: Traços e notas, cartas e documentos inéditos*, Paris / Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1914, p. 102, livro pedido in <https://archive.org/details/camillodeperfilt00cabr>. (acesso em 12/09/2017).

³¹ António Cabral relata o estranho caso de Fanny Owen, no qual Camilo Castelo Branco teve um envolvimento funesto para o casal. Idem, *ibid.*, p. 99-107 e 115-121.

³² Os anos aqui indicados variam muito de biógrafo para biógrafo. Cf. Alexandre Cabral, *op. cit.*, p. 63.

³³ Idem, *ibid.*, p. 64.

presídio que «escreveu, de um jacto, o *Amor de Perdição* — e essa rapidez denuncia-se no ritmo febril da narrativa, limpa das excrescências que mareiam boa parte da novela camiliana. Ali, vendo-se nos outros, escreveu as admiráveis *Memórias do Cárcere*. Ali escreveu *O Romance de um Homem Rico*, que ele preferia a todos os seus livros de ficção. Ali escreveu para a imprensa.»³⁴ Foi também na prisão que sentiu os primeiros sintomas de cegueira.

A coletânea composta por 135 telegramas³⁵ trocados entre ambos, no período de 1859-1860, a qual designaram por *A Via Dolorosa*, marcou apenas o início de uma outra via, ainda mais dolorosa, que foi o resto das suas vidas em comum. «A esperança de uma felicidade a breve prazo, como se deduz do teor dos telegramas da *Via Dolorosa*, desvanecera-se rapidamente em fumo, com o azedume da vida marital. São contínuas e recíprocas as queixas e as censuras.»³⁶

Em 1861, Vieira de Castro efetuou um gesto revelador da grande amizade que nutria pelo amigo, dando à estampa uma apologia, volume de 286 páginas, intitulada *Camilo Castelo Branco — Notícia da Sua Vida e Obras*.³⁷ A 15 de julho de 1863 morre Manuel Pinheiro Alves, facto que propicia aos dois amantes o refúgio dos olhares do mundo e o sossego necessário³⁸ na quinta de S. Miguel de Seide. Camilo contava então 38 anos de idade e envelhecia precocemente. Muitas das suas cartas dão testemunho desse facto. Em 1865 «Eclode a chamada Questão Coimbrã, também conhecida por *Questão do Bom-Senso e Bom-Gosto*, de que são líderes Castilho e Antero de Quental.»³⁹ A 15 de julho de 1866, «Castilho, na companhia de Tomás Ribeiro e de Eugénio de Castilho, visita S. Miguel de Ceide. Em recordação dessa visita, Ana Plácido manda erigir um obelisco na cerca da casa. A solicitação de Castilho, Camilo intervém na Questão Coimbrã com *Vaidades Irritadas e Irritantes*.»⁴⁰

Com Ana Plácido, teve outros dois filhos: Jorge Camilo Plácido Castelo Branco, nascido ainda em Lisboa, a 28 de junho de 1863, e que sofria de perturbações mentais, bem como Nuno Plácido Castelo Branco, nascido em S. Miguel de Seide, a 15 de setembro de 1864, filho perdulário e irresponsável que, ao ficar viúvo de Maria Isabel da Costa Macedo, depressa dilapidou toda a fortuna da mulher com a sua vida desaustinada. Desta união havia nascido uma neta ao escritor, Maria Camila da Costa Macedo Castelo Branco, corria o ano de 1883. Por essa altura, o romancista atravessava uma situação económica difícil pelo que em dezembro desse mesmo ano começou «a leiloar-se em Lisboa a rica livraria de Camilo, composta de milhares de espécies, de autores nacionais e estrangeiros, clássicos e contemporâneos, de livros raros e manuscritos.»⁴¹ Este leilão

³⁴ João Bigotte Chorão, *op. cit.*, p. 39.

³⁵ «É de notar que enquanto os seus amores se não tinham tornado publicos e o escandalo não tinha explodido, Camilo, nos telegramas que dirigia a D. Anna Placido, usava o pseudonymo *Ermelinda Pereira da Costa*.» Cf. António Cabral, *op. cit.*, p. 279. Itálicos do autor.

³⁶ Alexandre Cabral, *op. cit.*, p. 162.

³⁷ João Bigotte Chorão, *op. cit.*, p. 175.

³⁸ A *pax rustica* tão ao gosto do romantismo português.

³⁹ Idem, *ibid.*, p. 176. Itálicos do autor.

⁴⁰ Idem, *ibid.*, p. 177.

⁴¹ Idem, *ibid.*, p. 180.

viria a concluir-se em 1884, ano da morte de sua nora Isabel e da sua neta Camilinha, que contava apenas 17 meses de vida. O avô dedica-lhe o poema «A Minha Neta», publicado posteriormente na *Boémia do Espírito* (1886). O ano de 1883 ficou ainda assinalado pela polémica designada por «Questão da Sebenta»⁴².

O filho primogénito do romancista, Manuel Plácido Pinheiro Alves, já havia falecido na Póvoa do Varzim, a 17 de setembro de 1877, vítima de «febre cerebral», aos 19 anos de idade. Pouco mais de um ano depois, a 11 de outubro de 1878, Camilo sofreu um acidente ferroviário do qual saiu com ferimentos que lhe aceleraram «o processo duma doença no fim da qual ficou completamente cego. Mas ele sofria havia já muito, mais particularmente desde 1867. A sífilis, uma angústia nervosa permanente, doenças generalizadas, a hipocondria»⁴³ fizeram da sua vida um verdadeiro calvário. A 15 de fevereiro de 1885 sobreveio-lhe outro revés na vida, a morte da sua querida Bernardina Amélia.

Por diversas vezes, o escritor tentou obter o título de visconde, de forma a garantir o sustento de Jorge após a sua morte, pois enquanto filho de pais não casados este nada poderia herdar. Finalmente, a 18 de junho de 1885, o rei D. Luís I concede-lhe «o título de Visconde de Correia Botelho. A 26 do mesmo mês, o Parlamento vota favoravelmente uma proposta que isenta Camilo do pagamento dos direitos de mercê.»⁴⁴ Dois anos mais tarde, concretamente a 4 de agosto, «é concedido a Nuno Castelo Branco o título de Visconde de S. Miguel de Ceide.»⁴⁵ Camilo acabou por casar-se com Ana Plácido, numa cerimónia privada que decorreu no Porto, na rua de Santa Catarina, no dia 9 de março de 1888, pelas 21 horas. Presidiu ao ato o abade de Santo Ildefonso, padre Dr. Domingos de Sousa Moreira Freire, e serviram de testemunhas, entre outros, o Doutor Ricardo Jorge, o comerciante João António de Freitas Fortuna (1840-1899) e o filho dos nubentes, Nuno Castelo Branco.⁴⁶ Em 1889, o Parlamento votou uma pensão de 1 conto de réis a favor de Jorge Castelo Branco. Em 1890, publicou o livro de versos *Nas Trevas*, no qual inclui o soneto XLV, intitulado «Jorge»⁴⁷, dedicado a este filho. Na impossibilidade de ver realizada a maior das suas aspirações, a cura da cegueira, Camilo Castelo Branco veio a perecer no dia 1 de junho de 1890, pelas 17 horas, na sequência de um ferimento causado por um tiro de revólver por ele perpetrado no parietal direito. O relógio da sala batia as 15 horas e 15 minutos.

⁴² Veja-se a respeito desta polémica: António Cabral, *op. cit.*, p. 196-206.

⁴³ José-Augusto França, «Camilo ou a opção da desventura», in *O Romantismo em Portugal: Estudo de factos socioculturais* [1974], trad. Francisco Bronze, Lisboa, Horizonte, 2.ª ed., 1993, p. 284.

⁴⁴ João Bigotte Chorão, *op. cit.*, p. 181.

⁴⁵ *Idem, ibid.*

⁴⁶ *Idem, ibid.*, p. 182.

⁴⁷ Vidé transcrição do soneto «Jorge» em «Anexos» a esta dissertação.

2.2 - Aspetos essenciais do universo camiliano na escrita

Para além da carreira jornalística⁴⁸, Camilo Castelo Branco fez valer também a sua versatilidade nos vários ramos da literatura brilhando como romancista, dramaturgo, poeta, folhetinista, prefaciador, historiador e polemista, atividades que manteve ao longo da sua vida enquanto profissional das letras.⁴⁹

Os livros tinham uma escassa procura devido ao estado de ignorância das populações, mesmo assim não tão displicente como hoje nos poderá parecer. O que acontecia é que a gazeta exigia uma colaboração contínua, fornecendo em contrapartida um estipêndio também contínuo. / Esta a explicação, bem singela, de Camilo ter continuado até ao final da existência ligado às redacções de jornais, mesmo depois de ter granjeado grande notoriedade como escritor. / Lembro tão-só que a maioria dos seus romances, sem falar nos outros escritos, foram primeiro publicados em folhetins dos mais diversos periódicos. Além da publicidade, a que Camilo nunca foi estranho, envolvia esta prática importantes aspectos económicos. Recebia proventos da mesma produção por duas vezes: das administrações dos jornais e quando, em seguida ou concomitantemente, vendia os originais aos editores.⁵⁰

Cultivou igualmente a epistolografia, sendo-lhe atribuído por Alexandre Cabral um volume aproximado de 15 000 páginas de correspondência⁵¹ que dirigiu a familiares, amigos, editores, entre outros, numa regularidade quase diária. Escrevia sem rasuras nem emendas, com uma letra cursiva, muito linear, sem necessidade de papel pautado que lhe guiasse a pena. Os assuntos eram variados, desde questões do quotidiano, meramente caseiras, disposições para viagens, problemas financeiros e editoriais, a outros de carácter mais privado que refletiam, mormente, os seus padecimentos físicos e espirituais. A epistolografia está presente também em algumas das suas obras literárias, e aqui lembramo-nos particularmente das cartas trocadas entre Simão Botelho e Teresa de Albuquerque na novela *Amor de Perdição* (1862) e entre Francisco de Mendonça e Carlota Ângela em *A Neta do Arcediago*.

⁴⁸ «Na imprensa periódica, que foi por onde começou uma carreira [...] desempenhou todos os cargos, de correspondente a director, de repórter anónimo a redactor principal, e muitas vezes único, com direito a figurar nos cabeçalhos dos jornais que fundou e dirigiu, e noutros em que apenas foi chamado pelos seus méritos a exercer tão importante função.» Cf. Alexandre Cabral, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁹ Alexandre Cabral estimou a produção camiliana nas seguintes somas: «30 000 páginas correspondentes aos 133 títulos de «obras originais», em relação às primeiras edições e segundo o registo de Adelino Felgueiras, na Camiliana/Originais; / 2000 páginas das polémicas; / 2600 páginas de escritos diversos e avulsos, reunidos por Júlio Dias da Costa em 5 volumes; / 5569 páginas das obras alheias que verteu para português (14 títulos, de facto, como indica Oldemiro César); / 1400 páginas do conjunto de livros revistos ou anotados por Camilo; / 1000 páginas relativas às edições, ou reedições, de manuscritos da responsabilidade de Camilo;». Cf. idem, *ibid.*, p. 14.

⁵⁰ Idem, *ibid.*, p. 79.

⁵¹ «O número estimado para a Epistolografia é capaz de ficar aquém da realidade, pois sabe-se que foi de uma extraordinária exuberância a correspondência de Camilo, não importa a época da sua vida. [...] No entanto, milhares de cartas foram destruídas (propositadamente umas pelo próprio Camilo – todas as que dirigiu a Ana Plácido no período anterior e no decurso do processo de adultério e muitas das que escreveu a Vieira de Castro, como ele próprio confessou; [...] sem menosprezar a correspondência, decerto volumosa, que se encontra sonogada por avaros e ignorantes idólatras camilianos. E as cartas à filha Bernardina Amélia (uma mala cheia, ao que se diz), que os familiares não mostram [...]).» Cf. idem, *ibid.*, p. 14-15.

O historiador Alexandre Cabral diz-nos que «As vivências do jovem Camilo até 1852 representam um cabedal precioso que lhe servirão com muita frequência [...] de pano de fundo para os enredos das futuras ficções.»⁵² Desde logo na infância, os estigmas da bastardia e da orfandade deixaram-lhe marcas indeléveis que vêm a refletir-se em algumas das suas obras. Se bem que também outros autores oitocentistas tenham explorado estes dois temas, em Camilo assumem particular expressão na medida em que o próprio escritor experienciou tais dramas e sofreu os preconceitos de uma sociedade elitista relativamente a estes assuntos, factos que fizeram dele um homem profundamente sarcástico.

No tocante ao tema da bastardia, vemo-lo espelhado no desventurado Augusto de *Coisas Espantosas*, numa história tão semelhante à sua que até o apelido (Botelho) do pai do protagonista é o mesmo do pai do novelista.⁵³ Os filhos naturais, vítimas de maus tratos e de desafetos, são ainda explorados através das seguintes personagens: no «Bernardo Enjeitado» das *Cenas Contemporâneas*; no Pedro da Silva dos *Mistérios de Lisboa*; no Jacinto de *A Bruxa de Monte Córdova*; no Brás Luís de Abreu de *O Olho de Vidro*; no Manuel de *O Demónio do Ouro*; no Álvaro Afonso da Granja de «O Filho Natural» e no Belchior Bernabé de «O Comendador» (*Novelas do Minho*).⁵⁴ Camilo criou estas personagens masculinas que, de uma forma geral, se caracterizam como pessoas honestas e trabalhadoras, a fim de fazer valer a sua própria pessoa e «para vincar o contraste com uma sociedade envilecida, que funda a dignidade em aparências.»⁵⁵

A orfandade, a dor por que passou, com e após a morte do pai, na altura em que viu repartirem e desfazerem a casa onde viveu até aos 10 anos de idade, levaram-no a aludir a tal sentimento em algumas passagens dos romances: *O Sangue* e *A Mulher Fatal*.⁵⁶ O trauma da perda dos pais e a ausência de afeto, sobretudo da mãe cujo rosto nunca conseguiu recordar, exorciza-os nas suas novelas, descrevendo tocantes cenas de encontros entre mãe e filho, como por exemplo: «[...] de Pedro e Ângela, nos *Mistérios de Lisboa*; de Álvaro e Maria da Glória, no *Romance dum Homem Rico*; de Casimiro e Eugénia, em *O Bem e o Mal*).»⁵⁷

Um outro tema que espelha nitidamente o universo camiliano é aquele que se prende com os amores fatais. Como vimos, a vida afetiva de Camilo foi preenchida por encontros e desencontros amorosos, alguns deles bastante conturbados, em que a fuga às suas responsabilidades de marido, pai ou amante se lhe afigurou o caminho mais fácil para alcançar as suas aspirações literárias. Com Ana Plácido foi um pouco diferente, na medida em que também ela era escritora (havia pelo menos alguma afinidade cultural e partilha de interesses) e estava integrada num meio social propício à divulgação da sua produção literária. Dadas as circunstâncias, era inevitável que tais vivências não

⁵² Idem, *ibid.*, p. 27.

⁵³ Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁴ Idem, *ibid.*

⁵⁵ Idem, *ibid.*

⁵⁶ Idem, *ibid.*, p. 31-32.

⁵⁷ Idem, *ibid.*, p. 32.

se refletissem na construção de pares românticos com amores contrariados (bastante frequentes na época), muitas das vezes retratados em situações de triângulo amoroso, como foi o seu relacionamento com Ana. Do acervo de novelas e romances de amores fatais, destacamos os seguintes: *Anátema* (seu primeiro longo romance); *Amor de Perdição* (sua obra-prima); o díptico *Onde está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios*, completado depois pelo terceiro volume *Memórias de Guilherme do Amaral* (considerado o autorretrato ideal de Camilo)⁵⁸; *Carlota Ângela* e *A Neta do Arcediago* (apesar dos dois títulos femininos, os protagonistas destas novelas são masculinos). Aos finais das suas obras dava frequentemente um fundo moralizador que lhe servia de catarse pelos males provocados. O novelista vivia assim entre os anjos e demónios que imaginava.

Considerado o maior escritor do segundo Romantismo português, também denominado por ultrarromantismo (pela sua vertente fantasista, a tocar as raias do sentimentalismo mórbido), Camilo Castelo Branco tentou demarcar-se da segunda geração romântica no início da sua carreira literária. Almejava ser literariamente independente consolidando uma estética em sintonia com o que considerava ser a finalidade do escritor, não deixando de assumir, contudo, uma atitude conciliatória ao adotar posturas «diferentes, conforme se trata de poesia ou de ficção. A sua concepção de poesia liga-se romanticamente à dor, à melancolia, ao isolamento; define-se pela confiança necessária, irremediável; envolve ainda a inspiração do alto, a subida às regiões inefáveis.»⁵⁹ O que não sucede relativamente à sua poesia satírica e à ficção. «Ao romance exige Camilo «verdade», e «verdade» nos vários sentidos que o termo em literatura comporta. «Verdade» como genuidade, autenticidade»⁶⁰, em suma, verosimilhança. No entanto, por contingências da sua vida privada (como vimos, em 1864 tinha já uma família inteira a seu cargo) viu-se forçado a corresponder aos ditames dos editores⁶¹ e às expectativas das leitoras⁶² ávidas de histórias fúteis, rocambolescas, com lances horríveis ou profundamente dramáticos que dificilmente teriam sido possíveis. Esta era a condição para quem queria ganhar popularidade e vender cada vez mais livros. No entanto, este facto não o impediu de assumir uma posição crítica e independente face à escola nova realista, satirizando ironicamente a mesma através das suas obras: *Eusébio Macário* (1879-1880) e *A Corja* (1880).

Foi através da Feydeau que Camilo tomou conhecimento do grupo realista constituído em França entre 1845 e 1865, o grupo de Murger, Champfleury e Duranty. Esse contacto com o realismo dogmático [...] concretizou-se na tradução da *Fanny*, feita em 1861 sobre a décima oitava edição francesa. [...] Como notou Maynial, os pretensos quadros de sinceridade brutal de *Fanny* parecem-nos hoje mais românticos que realistas. [...] A *Fanny* não podia, portanto, dar a Camilo uma ideia exacta do Realismo. [...] Foram os realistas portugueses, Eça e discípulos,

⁵⁸ Cf. José-Augusto França, *op. cit.*, p. 291.

⁵⁹ Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, p. 83.

⁶⁰ Idem, *ibid.*, p. 84. Destaques do autor.

⁶¹ «Pelo nome dos editores se conhece muitas vezes a índole dos seus escritores: um F. Gomes da Fonseca exige livros religiosos; a empresa *Comércio do Porto* só paga romances da mais paradisíaca honestidade; a casa Moré propende para a preferência aos romances históricos; Chardron explora o escândalo, os livros de polémica.» Teófilo Braga, *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa*, vol. I, Porto, 1892, p. 241-242, cit. *apud* idem, *ibid.*, p. 62.

⁶² Nas suas obras, Camilo chegava mesmo a dirigir-lhes diretamente a palavra, num tom coloquial e amigável, tratando-as por «queridas leitoras».

que puseram Camilo perante o problema do romance realista; antes deles tal problema não o preocupara.⁶³

A partir do momento em que fixou residência em S. Miguel de Seide, de onde saía apenas esporadicamente, o escritor passou a inspirar-se nas gentes, nos ambientes, nos costumes rurais nortenhos que já não lhe eram estranhos, impregnando as suas histórias de um «realismo rústico» cuja depuração de estilo foi atingida com as *Novelas do Minho*, «particularmente na obra-prima que é a 1.^a parte de «Maria Moisés», onde lugares e personagens saltam da memória de Camilo com espantosa fidelidade.»⁶⁴ Alguns dos *Doze Casamentos Felizes*; *Coração, Cabeça e Estômago*; «Como Ela o Amava» e «História de uma Porta» (*Noites de Lamego*); *A Filha do Doutor Negro*; *Amor de Salvação* e *Vinte Horas de Liteira* constituem outros bons exemplares da fase realista de Camilo Castelo Branco, nos quais as descrições assentam em lembranças da sua adolescência e juventude.⁶⁵

⁶³ Idem, *ibid.*, p. 329.

⁶⁴ Idem, *ibid.*, p. 265.

⁶⁵ Idem, *ibid.*

Capítulo 3 - Manoel de Oliveira: Vida e Obra

3.1 - Aspetos essenciais da vida de Manoel de Oliveira e a sua ligação ao Norte de Portugal

Homem do Norte, Manoel Cândido Pinto de Oliveira nasceu no Porto, freguesia de Cedofeita, no dia 11 de dezembro de 1908. Era filho de Cândida Ferreira Pinto e de Francisco José de Oliveira, que tinha mais dois filhos Francisco e Casimiro, seus meios-irmãos. Seu pai foi proprietário de uma fábrica de passamanarias e malhas, primeiro fabricante de lâmpadas elétricas em Portugal e investidor num empreendimento hidroelétrico.

No seu registo de nascimento consta o nome de Manoel, mas com a revisão ortográfica da I República alteraram-lhe o nome para Manuel. No final dos anos 70 passou a assinar as suas obras com o nome pelo qual foi registado.⁶⁶

Ainda não sabia ler quando, por intermédio de um tio, teve o primeiro contato com os desenhos de Gustave Doré (1832-1883), que muito admirava, concretamente através da obra ilustrada *Dom Quixote*.⁶⁷ Frequentou o Colégio Universal, no Porto, passando depois para o colégio de Jesuítas, Instituto Nuno Alves, situado em La Guardia, na Galiza. Manoel de Oliveira dizia ter sido sempre um mau estudante, mas era muito dotado para as práticas desportivas. Foi atleta campeão nacional do salto à vara, piloto de automóveis (1935-1938) e praticante de natação e mergulho, sempre no Sport Club do Porto. Aprendeu ainda com o irmão, Casimiro, a executar alguns números de circo que exibia em festas de beneficência.⁶⁸ Durante a juventude, foi um amante inveterado da vida boémia e cedo começou a interessar-se pelo cinema. Aos 20 anos de idade, inscreveu-se «na escola de atores do cineasta italiano Rino Lupo, quando este se radicou no Porto.»⁶⁹

Casou, no Porto, com Maria Isabel Brandão de Meneses de Almeida Carvalhais (1918) em 4 de dezembro de 1940. «Dessa relação nasceram quatro filhos: Manuel Casimiro Brandão Carvalhais de Oliveira (nascido em 1941), José Manuel Brandão Carvalhais de Oliveira (Porto, Santo Ildefonso, 4 de Junho de 1944), Isabel Maria Brandão Carvalhais de Oliveira (Porto, Santo Ildefonso, 29 de Junho de 1947), Adelaide Maria Brandão Carvalhais de Oliveira (Porto, Santo Ildefonso, 10 de Outubro de 1948), casada com Jorge Manuel de Sousa Trêpa (Santo Tirso, 19 de Março de 1943). Teve também vários netos e bisnetos. Um dos netos é o actor Ricardo Trêpa (filho de Adelaide).»⁷⁰

⁶⁶ Cf. Wikipédia, “Manoel de Oliveira”, in https://pt.wikipedia.org/wiki/Manoel_de_Oliveira, (acesso em 30/08/2018).

⁶⁷ Antoine de Baecque, Jacques Parsi, *Conversas com Manoel de Oliveira*, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 21.

⁶⁸ Cf. Wikipédia, “Manoel de Oliveira”, *ibid.*, (acesso em 30/08/2018).

⁶⁹ Idem, *ibid.*, (acesso em 30/08/2018).

⁷⁰ Idem, *ibid.*, (acesso em 30/08/2018).

Estes são alguns dos títulos, prémios e galardões com que foi distinguido: Comendador da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada (1980); Grã-Cruz da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada (1988); Grã-Cruz da Ordem do Infante D. Henrique (2008); Doutor *Honoris causa* pela Universidade do Porto/Faculdade de Arquitetura (1989), pela Universidade do Algarve (2008) e pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (2011); Prémio David Mourão-Ferreira 2006; Prémio de Cultura Padre Manuel Antunes (2007); Prémio Mundial do Humanismo (2008); Medalha de Conhecimento e Mérito do Instituto Politécnico de Lisboa (2013); Grande-Oficial da Ordem Nacional da Legião de Honra, atribuída pelo governo de França em 2014.⁷¹

Após uma longa vida de 106 anos e uma carreira com «cerca de 80 anos de actividade cinematográfica»⁷² ao serviço do cinema português, o mais velho realizador em atividade do mundo veio a falecer na madrugada do dia 2 de abril de 2015, em sua casa perto da Foz do Douro, Porto. Foi, indubitavelmente, um homem do Norte que, mesmo quando se ausentava, a ele regressava sempre. Disse um dia numa entrevista ao jornal *Diário de Notícias*: «Para mim é pior o sofrimento do que a morte.»⁷³, sentimento que parece aproximá-lo muito da filosofia de vida de Camilo Castelo Branco.

3.2 - O cineasta e o ator: do cinema mudo ao sonoro e do preto e branco à cor

Inspirado pelo documentário vanguardista *Berlim: Sinfonia de uma cidade* (1927), de Walther Ruttmann, rodou entre 1929 e 1931 a curta-metragem *Douro, Faina Fluvial*, o seu primeiro filme. Teve estreia em Lisboa, causando admiração à crítica estrangeira e a reprovação nacional pelo seu cunho neorrealista. «A recepção pública da primeira obra de Oliveira haveria de ser sintomática da futura difícil relação das suas obras com os públicos de cinema.»⁷⁴

Em 1933, participou como ator em *A Canção de Lisboa*, segundo filme sonoro português, de Cottinelli Telmo. Integrou ainda o elenco de *Fátima Milagrosa*, de Rino Lupo (filme mudo de 1928); *Conversa Acabada* (1980), de João Botelho e *Lisbon Story* (1994), de Wim Wenders.

Em 1942, fez a sua primeira incursão pela ficção cinematográfica adaptando o conto *Os Meninos Milionários*, de João Rodrigues de Freitas, e filmou o célebre *Aniki-Bobó*, cuja ação se desenrola no meio pobre da Ribeira do Porto. Este filme também não foi bem recebido pelo público da época,

⁷¹ Idem, *ibid.*, (acesso em 30/08/2018).

⁷² Paulo Cunha, “Manoel de Oliveira: De autor marginal a cineasta oficial”, in Michelle Sales, Paulo Cunha (org.), *Olhares: Manoel de Oliveira*, Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro/SR3/Laboratório de Cinema e Vídeo, 2010, p. 30.

⁷³ Cf. Wikipédia, “Manoel de Oliveira”, *ibid.*, (acesso em 30/08/2018).

⁷⁴ Paulo Cunha, *op. cit.*, p. 31.

pelo que Manoel de Oliveira decidiu colocar de parte outros projetos cinematográficos para se dedicar aos negócios da família. Retomou as filmagens catorze anos depois, rodando *O Pintor e a Cidade*, filme a cores de 1956. Entretanto, havia feito uma breve formação nos estúdios da Agfa-Gevaert AG, na Alemanha de Leste, que lhe permitiu adquirir os conhecimentos necessários para este novo desafio.⁷⁵

Conheceu e passou a conviver com José Régio, Luís Amaro de Oliveira, João Marques, Agustina Bessa-Luís, entre outros, nas tertúlias do Café Diana, na Póvoa de Varzim. A sua ligação a esta escritora perdurou o resto da sua vida, durante a qual Agustina escreveu, intencionalmente, vários romances que Manoel de Oliveira adaptou ao seu cinema. Entre essas obras contam-se: *Francisca* (1981); *Vale Abraão* (1993); *O Convento* (1995); *Party* (1996); *Inquietude* (1998); *Porto da Minha Infância* (2001); *O Princípio da Incerteza* (2002) e *Espelho Mágico* (2005). Com a colaboração de Agustina, rodou ainda o documentário *Visita ou Memórias e Confissões* (1982) cujo «cenário é a casa onde viveu desde 1940»⁷⁶ e que deu origem a uma média-metragem autobiográfica exibida apenas após a sua morte.

A censura cortou-lhe a cena de um filme e foi preso pela PIDE⁷⁷, durante dez dias, devido a alguns diálogos inconvenientes nos seus filmes. Na reclusão, teve a oportunidade de conhecer o escritor e jornalista Urbano Augusto Tavares Rodrigues (1923-2013).⁷⁸

Em 1963, fez a segunda docuficção portuguesa intitulada *O Acto da Primavera*, que consta de uma encenação popular da Paixão de Cristo, filmada em ambiente real na aldeia transmontana de Curalha, enveredando assim pela antropologia visual no cinema. Esta docuficção juntamente com *A Caça* (1964) constituem duas das obras mais marcantes da carreira de Manoel de Oliveira.

Em 1971, retoma de novo e definitivamente as filmagens para não deixar mais de realizar até ao final da sua vida. Filma *O Passado e o Presente* «em que o teatro filmado se torna uma opção e um estilo.»⁷⁹

Por muitos anos o teatro filmado, salvo raras exceções, será na obra de Manoel de Oliveira opção dominante, que se extrema com *O Sapato de Cetim* (1985). Na passagem da década de oitenta para noventa essa tendência atenua-se. Monólogos e diálogos são cantados em *Os Canibais* (1988), o teatro converte-se em ópera, a palavra deixa de ser crua para ser cantada. Pouco depois, o teatro surge em doses equilibradas com o cinema em *A Divina Comédia* (1991). Gradualmente e a partir de então o estilo cinematográfico volta a predominar na cinematografia de Oliveira com filmes mais leves e de menor duração. É de admitir a hipótese de tal se dever, por força das circunstâncias, à necessidade de fazer filmes num formato que não afaste o público, talvez também pela nostalgia dos primeiros filmes que fez.⁸⁰

⁷⁵ Idem, *ibid.*, (acesso em 30/08/2018).

⁷⁶ Idem, *ibid.*, (acesso em 30/08/2018).

⁷⁷ Extinta Polícia Internacional e de Defesa do Estado [Novo].

⁷⁸ Idem, *ibid.*, (acesso em 30/08/2018).

⁷⁹ Idem, *ibid.*, (acesso em 30/08/2018).

⁸⁰ Idem, *ibid.*, (acesso em 30/08/2018). Itálicos nossos.

O Passado e o Presente (1972) formou com *Benilde ou a Virgem Mãe* (1974), *Amor de Perdição* (1978) e *Francisca* (1981) uma tetralogia de amores frustrados que foi sucessivamente rodada ao longo de dez anos. «Inesperada e surpreendentemente, *Francisca*, produzido sem qualquer apoio oficial, foi um sucesso de bilheteira, o maior de sempre de Oliveira em Portugal, registando um total de mais de 75 mil espectadores. Pela primeira vez, Oliveira conseguia um sucesso de bilheteira, e logo após a humilhação pública provocada pela recepção crítica a *Amor de Perdição*.»⁸¹

Depois, seguiram-se mais quinze anos de criatividade com outros filmes, desde *Le Soulier de Satin* (1985) até *Party* (1996), passando por *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990), *O Dia do Desespero* (1992), *Viagem ao Início do Mundo* (1997), *Inquietude* (1998) e *A Carta* (1999), continuando ainda uma profícua produção cinematográfica com diversas longas, médias e curtas-metragens.⁸²

Sabe-se hoje que, num total de cerca de cinquenta obras, foi autor de trinta e duas longas-metragens e que não conseguiu completar os seguintes projetos: *A Igreja do Diabo* (uma coprodução entre França, Brasil e Portugal), que teria no seu elenco os atores Fernanda Montenegro e Lima Duarte; *A Ronda da Noite*, baseado no romance homónimo (2006) de Agustina Bessa-Luís⁸³; e ainda «um projeto sobre o papel das mulheres nas vindimas, que seria a sua próxima rodagem.»⁸⁴

⁸¹ Paulo Cunha, *op. cit.*, p. 41.

⁸² Cf. Wikipédia, “Manoel de Oliveira”, *ibid.*, (acesso em 30/08/2018).

⁸³ *Idem*, *ibid.*, (acesso em 30/08/2018).

⁸⁴ *Idem*, *ibid.*, (acesso em 30/08/2018).

Capítulo 4 - A Arte Cinematográfica de Manoel de Oliveira em *O Dia do Desespero*

4.1 - «Os três elementos-base de um particular conceito de cinema – palavra, imagem e música»⁸⁵

4.1.1 - A palavra

Dos «três elementos-base de um particular conceito de cinema»⁸⁶ oliveiriano, mencionados em epígrafe, verificamos que o elemento «palavra» é colocado em primeiro lugar, aspeto que parece dar-lhe primazia em relação aos outros dois elementos. Puro acaso, ou talvez não. Ao analisarmos *O Dia do Desespero* verificamos que Manoel de Oliveira confere à palavra um estatuto de grande relevância, pois é através dela que dá a conhecer a vida e, mais importante ainda, as próprias palavras escritas pelo romancista. Em suma, é essencialmente pela palavra que o universo camiliano se manifesta no filme. Estas palavras, ou a ‘palavra’ em geral, são transmitidas ao espectador pelas diversas cartas do romancista, pelos narradores, pelos diálogos entre atores, bem como através de voz *off* em que são citadas a participação escrita do suicídio ao Oficial de Diligências do Ministério Público e a subsequente intimação das testemunhas. De igual modo, devemos englobar na voz *off* os excertos extraídos da obra *Amor de Salvação* (1864) pronunciados pelo próprio autor (ator) (Parte I, 0:11:06, 0:11:40); o final da segunda carta dirigida a Freitas Fortuna, proferida pela voz do seu espectro; as cartas enviadas a Bernardina Amélia; a carta que remeteu ao Dr. Sousa Martins quando lhe sobreveio a cegueira total e, por fim, a sua voz alémtúmulo (Parte II, 0:22:56). Das partes narrativas em voz *off*, não podemos deixar de referir toda a descrição feita no âmbito do cortejo fúnebre, durante o qual é filmada novamente a roda de um trem (Parte II, 0:19:23-0:20:40), que agora gira em sentido contrário ao dos ponteiros do relógio. A vida de Camilo havia terminado, o seu tempo não está mais em contagem decrescente.

Na transmissão da palavra, podemos ainda considerar o plano verbal através do qual se faz a exibição de uma frase de Virgílio (Parte I, 0:05:44) e mais dois intertítulos, um logo no início do filme (Parte I, 0:04:55) e o outro sensivelmente a meio do filme (Parte I, 0:35:04).

⁸⁵ Maria do Rosário Leitão Lupi Bello, *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica: O caso de Amor de Perdição*, pref. Vítor Aguiar e Silva, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, p. 388.

⁸⁶ Idem, *ibid.*

Todas as cartas de Camilo, umas dirigidas à filha Bernardina Amélia (Parte I, 0:06:05, 0:08:17, 0:09:10, 0:10:17), outras aos amigos Tomás Ribeiro (Parte I, 0:27:52, 0:40:55) e Freitas Fortuna (Parte I, 0:40:10), bem como aos médicos, Dr. Ricardo Jorge (Parte II, 0:01:41) e Dr. Sousa Martins (Parte II, 0:02:01), vão sendo lidas e/ou escritas pelo próprio ao longo do filme, em momentos que podemos considerar de focalização interna, na medida em que é dado a conhecer o conteúdo das mesmas pela voz do próprio autor que vai lendo em voz alta aquilo que escreve. Apenas uma exceção na carta destinada ao oftalmologista Dr. Edmundo Magalhães Machado (Parte II, 05:04), pois esta não é lida, mas sim ditada por Camilo a Ana Plácido, uma vez que por essa altura o escritor já se encontrava completamente cego. Contudo, a focalização permanece interna, porquanto continua a expressar o estado de espírito do escritor.

Uma outra particularidade prende-se com o facto de o teor da segunda carta remetida a Freitas Fortuna ser transmitido ao espectador, primeiramente, pela voz *off* (pensamento) do destinatário, enquanto este lê a mesma numa longa cena que se processa desde a abertura da carta até ao momento em que passa a ser ouvida a voz *off* do autor da mesma (Parte I, 0:41:20-0:45:54).

Atendamos agora às palavras dos narradores. Se olharmos para a figura da narradora, constatamos que ela domina grande parte do discurso fílmico em que, para além de relatar pormenores da vida dos dois amantes, ler o conteúdo de uma carta⁸⁷ de Camilo dirigida a Tomás Ribeiro (Parte I, 0:40:54), bem como divulgar o texto constante do Decreto régio de 18/06/1885 (Parte I, 0:33:25) e da dispensa do pagamento de emolumentos, direitos de mercê e selo, tece ainda alguns comentários em conversa com o narrador acerca de dois quadros existentes na casa (Parte I, 0:25:58). Cabe-lhe também o papel de declamar os dois tercetos do soneto⁸⁸ que o escritor dedicou ao seu filho Jorge (Parte II, 0:03:31) e citar duas passagens de uma carta de Ana Plácido a uma amiga (Parte I, 0:23:23, 0:23:50).

No tocante ao narrador, além de falar sobre o romancista, tem ainda a ‘palavra’ no comentário (atrás referido) em torno dos dois quadros e cita a passagem de uma carta em que Camilo desabafa com um amigo (Parte I, 0:24:15).

Existe um outro momento no filme em que a palavra desvenda parte do universo camiliano ao revelar a vertente romanesca do escritor. A esse momento apelidámos de cena declamativa, na qual Teresa Madruga contracena com Mário Barroso ao declamar trechos de *Amor de Perdição*, dando voz a Teresa de Albuquerque (Parte I, 0:19:54), cabendo ao ator abrir, em voz *off*, esses mesmos momentos declamatórios (Parte I, 0:19:20), para logo em seguida continuar um diálogo epistolar com Teresa de Albuquerque, recitando Simão Botelho (Parte I, 0:19:26).

⁸⁷ Camilo Castelo Branco, “Carta CX”, in *Cartas de Camillo Castello Branco a Thomaz Ribeiro*, pref. Branca de Gonta Colaço, Lisboa, Portugália, 1922, p. 98, livro pedido in <https://archive.org/details/cartasdecamillo00cast> (acesso em 27/07/2017).

⁸⁸ Vidé transcrição do soneto «Jorge» em “Anexos” a esta dissertação.

Ao terminarmos esta subsecção, gostaríamos de salientar que a associação da palavra à imagem (elemento intrinsecamente cinematográfico) reforça o poder desta última e constitui com ela um elo de ligação recíproco e coadjuvante, através do qual ambos os meios de expressão ganham mais relevo, na medida em que se enriquecem mutuamente. Deste modo, a palavra constitui um dos aspetos fundamentais do particular conceito de cinema de Oliveira.

4.1.2 - A imagem

Dos «três elementos-base de um particular conceito de cinema» oliveiriano, citados em título desta secção, verificamos que o elemento «imagem» é colocado em segundo lugar, mas o facto é que sem imagem não existe cinema. No nosso entendimento, um filme poderá ser viável sem som correspondente às imagens que visualizamos – à semelhança do designado filme mudo – ou sem trilha sonora musical, mas a imagem em movimento é fundamental para a definição do conceito de cinema, enquanto obra de arte. É através dela que se processa, essencialmente, a transmissão do ideal (filosófico ou não), suscetível de alterar o nosso modo de pensar e de interpretar o mundo que nos rodeia, independentemente do facto de a imagem nos parecer, mais ou menos, verosímil. A este respeito, Marcel Martin apresenta-nos a seguinte ordem de ideias ou «gradação ideal»:

Deste modo a imagem *reproduz* o real, depois, num segundo grau e eventualmente, *afecta* os nossos sentimentos e, finalmente, num terceiro grau e sempre facultativamente, toma uma *significação* ideológica e moral. Este esquema corresponde à função da imagem tal como definiu Eisenstein, para quem a *imagem* nos conduz ao *sentimento* (ao sentimento afectivo) e deste à *ideia*.⁸⁹

À semelhança de um texto literário, a obra cinematográfica enriquece-nos, acrescenta-nos sempre algo, tanto no domínio espiritual como no campo cultural, se bem que com recurso a meios muito próprios de linguagem, ao mesmo tempo que tem a dupla função de nos recrear e fazer evadir para tempos e lugares longínquos, alguns épicos, outros fantásticos, outros ainda marcadamente atuais ou visionários. Se um leitor não é mais o mesmo após ler um novo livro, o mesmo processo ocorre no espetador que fica indelevelmente marcado pelos filmes que vê. O escopo da literatura e do cinema é, à partida, o mesmo, ou seja: transmitir/dar a conhecer algo ou alguma ideia. Contudo, o mesmo autor acrescenta ainda:

Para que exista atitude estética é necessário que o espectador mantenha uma certa distância, que não acredite na realidade material e objectiva daquilo que aparece na tela, que saiba conscientemente que está diante de uma imagem, de um reflexo, de um espectáculo.⁹⁰

⁸⁹ Marcel Martin, *op. cit.*, p. 35. Itálicos do autor.

⁹⁰ Idem, *ibid.*, p. 35-36.

Estas palavras parecem estar em sintonia com os objetivos de Manoel de Oliveira ao criar as imagens de um filme. Este cineasta, aludindo em concreto *O Dia do Desespero* numa entrevista dada a Antoine de Baecque, distingue o verosímil (o histórico) do inverosímil por estas palavras:

Não se pode introduzir num filme qualquer coisa que não se conheça. Então aproximamo-nos de Camilo pelo que, nele, é histórico. Não fazemos mais do que aproximarmo-nos, porque não sabemos se ele fez tal movimento com o braço para a direita ou para a esquerda. Mas o que disse, sabemos-lo. É um encaminhamento para a verdade. Uma procura da verdade. A verdade é o facto, a casa, o que Camilo deixou escrito.⁹¹

É neste sentido que Manoel de Oliveira considera *O Dia do Desespero* um filme de «Verdadeira ficção»⁹², isto é, uma tentativa de aproximação àquilo que foi a verdadeira história de Camilo, nomeadamente na fase final da sua vida. Colocar «actores actuais e as personagens de outra época»⁹³ em diálogo, bem como filmar os intérpretes a falar diretamente para uma câmara fixa, dando azo a uma evocação das representações teatrais – quer pela sugestão de interação direta com o público, quer pela função da própria câmara que, neste caso, funciona como sendo a assistência imóvel de um teatro –, constituem dois dos aspetos da idiosincrasia oliveiriana que merecem o nosso destaque. No entanto, a questão da classificação do filme em apreço não se esgota aqui, na medida em que a nossa opinião diverge do conceito do realizador, pelo que retomaremos e desenvolveremos este assunto na próxima secção deste capítulo. De momento, pretendemos ver como o realizador põe os vários recursos cinematográficos ao serviço dos seus objetivos.

Passemos, então, à análise da imagem do filme em apreço, no tocante aos seus enquadramentos, planos, ângulos e movimentos de câmara, ou seja, no que diz respeito aos componentes principais da imagem que são captados pela câmara de filmar nos vários segmentos por nós pré-definidos. Assim, para uma melhor leitura deste elemento que, por inerência, está presente em toda a obra, propomos a divisão do filme em segmentos temáticos, a partir dos quais escolhemos determinadas cenas ou planos mais emblemáticos de cada um deles para análise, a fim de simplificar a sua explanação, tornando-a assim menos fastidiosa para o leitor. Contudo, no final desta subsecção, faremos um resumo que abrangerá o filme em toda a sua extensão.

No segmento que designamos por ‘cartas para a filha’, cuja baliza se situa logo após a apresentação do genérico do filme (Parte I, 0:04:40), surge, em plano detalhe, uma pequena resma de folhas de carta, sobre ela uma caneta de aparo e ao seu redor pequenos objetos relacionados com a atividade de escrita no século XIX (img. 1). O enfoque dado a este plano prende-se com o facto de se tratar da redação de uma carta destinada a Bernardina Amélia. Em seguida, num plano verbal, é exibido um pequeno texto informativo sobre esta “filha [que] estimou sempre o pai como um

⁹¹ Antoine de Baecque, Jacques Parsi, *op. cit.*, p. 56.

⁹² Idem, *ibid.*

⁹³ Idem, *ibid.*

alento na derrocada de Camilo.”⁹⁴. Repare-se que, neste intertítulo (Parte I, 0:04:55), do qual acabámos de citar a última parte, Manoel de Oliveira privilegia o tom sépia, apesar de se tratar de uma informação da autoria do próprio realizador e não de uma carta antiga. A ligação entre este último plano e a retomada do anterior dá-se pelo ruído da fricção do aparo no papel de carta (Parte I, 0:05:16), pormenor que os une pela sugestão do antanho.

Seguidamente, o espetador assiste a um longo plano fechado da roda de um trem (Parte I, 0:05:55-0:10:25), que gira umas vezes mais lenta, outras mais acelerada, consoante as pedras do caminho, o que, nesta primeira parte do filme, poderá estar relacionado com a ideia da roda da fortuna que nem sempre corre de forma mais favorável, facto que nos leva a sentir o tempo passando a duas velocidades. Contudo, se escutarmos atentamente as palavras de Camilo em voz *off*, percebemos que o realizador fez abrandar a roda quando o escritor fala da doença ou até quase parar a mesma quando alude à morte, bem como, se nos fixarmos no sentido da roda, podemos ainda constatar que ele vai da esquerda para a direita tal como os ponteiros de um relógio, indiciando deste modo o tempo que passa inexoravelmente para um fim. Numa entrevista a Antoine de Baecque, Manoel de Oliveira dá o seu entendimento a este respeito, dizendo o seguinte:

Trata-se de uma roda que gira, mas também de muitas outras coisas: é o movimento, a gravitação que suspende os astros... A roda que gira, é a vida... Sobe e desce como a roda da fortuna. Há um sentido dramático porque no decorrer do plano, altera-se a luz e a velocidade. Há momentos em que a roda vai mais depressa, outros em que quase pára nos instantes mais dramáticos, como se nós nos aproximássemos ou nos afastássemos da morte. Não se trata, de maneira nenhuma, do jogo mecânico duma roda rodando sempre ao mesmo ritmo, sob a mesma luz, como uma roda de máquina, por exemplo.⁹⁵

Esta roda assume, portanto, toda uma carga simbólica negativa, reforçada pela circunstância de girar por vezes quase obliquamente (img. 2), não se percebendo, neste ponto do filme, a que destino ela transporta o trem ou, mais precisamente, quem vai dentro do trem e com que finalidade. Durante o percurso, é revelado pela voz *off* de Camilo o conteúdo de quatro cartas que o romancista enviou a Bernardina Amélia (Parte I, 0:06:03, 0:08:17, 0:09:10, 0:10:17), uma delas datadas de 20 de maio de 1884 (Parte I, 0:08:17). Associada à palavra, esta imagem sugere ainda o viver penoso que o escritor levava e que prosseguia sem perspetivas de um fim para os seus padecimentos.

Assim, há toda uma ideia de movimento em contínuo que nos é transmitida num *travelling* de acompanhamento do andamento da roda, contudo, a câmara mantém-se sempre à mesma distância do objeto que está a ser captado.

Passando para outro segmento que apelidamos de ‘a casa’, dá-se uma mudança de cena – sem uso de qualquer recurso técnico cinematográfico, como, por exemplo, a fusão, o *fade in* ou o *fade out*

⁹⁴ Citação retirada a partir de um intertítulo exibido no filme em análise. Acrescento nosso.

⁹⁵ Antoine de Baecque, Jacques Parsi, *op. cit.*, p. 142-143.

– é mostrada ao espetador a imagem de uma paisagem constituída por céu, montanhas ao longe, quase impercetíveis, e pinhais, estes mais próximos, enquadrada na moldura de uma janela (Parte I, 0:11:00), ao mesmo tempo que vamos ouvindo, proferidas em voz *off*, as seguintes palavras escritas por Camilo Castelo Branco:

A casa, onde vivo, rodeiam-na pinhais gementes, que sob qualquer lufada desferem suas harpas. Este incessante soído é a linguagem da noite que me fala: parece-me que é a voz dalém-mundo, um como borborinho que refere longe às portas da eternidade.⁹⁶

Desta forma, o espetador pode imaginar até mesmo o que vai além do que é mostrado em campo, mais precisamente, os pinhais que circundam a casa, ou seja, aquilo que está fora de quadro. Mas logo se sobrepõe a próxima imagem (Parte I, 0:11:38), em que a soada do vento é o seu elemento unificador relativamente à imagem anterior, na qual dominam os pinhais referidos pelo escritor, e que nos é dada, em aproximação aos mesmos, já a partir do exterior da residência. Funciona como se a câmara de filmar tivesse saído pela janela – sem que o espetador se dê conta disso –, e registasse os pinheiros, incessantemente batidos pelo vento, dando-lhes o realizador, deste modo, maior ênfase. Apesar da ilusão do movimento de aproximação atrás referido, a câmara capta a imagem de modo fixo. São filmados num plano de conjunto e em contrapicado.

Mais adiante, o recurso ao som do vento funciona, de novo, como passagem para outra imagem exterior, em que podemos perceber a casa de Camilo Castelo Branco e de Ana Plácido (Parte I, 0:12:30). A casa surge em um plano de conjunto (img. 3), cuja perspetiva adotada é a de profundidade de campo que nos revela, no seu primeiro plano, a folhagem amarelecida de uma árvore e, num segundo plano, a residência em si. Ouve-se, em *off*, a voz de Camilo, e esta, por seu turno, faz a passagem para o interior da casa.

No segmento que designamos como sendo de ‘apresentação dos atores’, a primeira figura humana que podemos descortinar, em ambiente interior escuro e enquadrada ao centro da imagem, é a do ator que “vai representar e evocar um dos maiores vultos das Letras e do romance português do século XIX, Camilo Castelo Branco.” (Parte I, 0:13:16). Esta personagem, primeiramente filmada de perfil, olhando por uma janela, supostamente “os pinhais gementes” que cercam a casa, faz a ligação para o início da ação, passando então a ser filmada em ângulo frontal. Em ambos os planos, que consideramos de meio-conjunto, a câmara mantém-se fixa.

Seguidamente, num primeiro plano e em ângulo de nuca (Parte I, 0:14:18), vemos a atriz que vai “encarnar momentos da figura de Ana Plácido”, mas que, na economia do filme, exercerá, concomitantemente, a função de narradora cicerone e representará também a personagem Teresa de Albuquerque, da obra literária *Amor de Perdição*.

⁹⁶ Camilo Castelo Branco, *Amor de Salvação*, cit. apud João Bigotte Chorão, *op. cit.*, p. 43.

Ainda neste mesmo plano, mas já num segmento destinado aos ‘espaços da casa’, destacam-se os retratos de Camilo, à esquerda da imagem, e de Ana Plácido, à direita da mesma, em profundidade de campo (img. 4). A narradora, que se mantém posicionada no mesmo sítio, volta-se lentamente e passa a ser filmada em ângulo frontal e câmara fixa, dando início à longa narração dos acontecimentos respeitantes à vida privada dos dois amantes. Depois, filmada em plano médio e ângulo frontal, apresenta “a saleta de trabalho e recolhimento de Ana Plácido”.

Numa cena de ficção, é dada ao espetador a imagem da escada que une os dois pisos da casa. A câmara de filmar situa-se no piso superior, facto que nos dá uma perspetiva em picado (Parte I, 0:16:50), ao fundo surge Ana Plácido, para logo de seguida ser filmada, pela retaguarda, a subir a escada em direção ao andar de cima, em plano contrapicado, recurso cinematográfico que lhe dá alguma majestade e supremacia. Toda a cena desenvolve-se, intencionalmente, em torno da escadaria da habitação. Inicialmente, numa perspetiva esmagadora, para depois passar para um plano exaltador. Relativamente a este elemento, em contexto fílmico, Marcel Martin diz-nos o seguinte: «Outro tema utilizado frequentemente [em cinema] é o da escada. Empregado como estrutura ascendente, toma (sem dúvida, por assimilação com o plano contrapicado) um sentido épico [...]. Inversamente, como estrutura descendente, comunica à cena um tom trágico [...]»⁹⁷. Podemos notar ainda que em ambos os planos (picado e contrapicado) a câmara toma as imagens de um modo fixo, sendo este aspeto mais notório no sentido ascendente, pois é a personagem que se move, desaparecendo lenta e progressivamente à medida que vai subindo a escadaria.

Dá-se, então, nova mudança de cena, na medida em que é a narradora que vai aparecendo no topo da escada (Parte I, 0:17:34). Ao cimo da mesma, ela é filmada em plano de meio-conjunto e ângulo frontal, dando seguimento ao seu discurso. Já dentro do quarto, estreito, comprido e de duas alas separadas por um reposteiro (img. 5), o plano de meio-conjunto é mantido, mas o ângulo $\frac{3}{4}$ alterna com o ângulo frontal. A narrativa vai sendo feita à medida que a atriz se aproxima do cortinado, ficando assim mais próxima da câmara de filmar, que permanece fixa.

Num outro segmento que apelidamos de ‘amor de perdição’, a narradora fala-nos da paixão avassaladora que acabou por unir Camilo a Ana Plácido, até ao final dos seus dias, e estabelece um paralelismo entre a vida amorosa destes com a história ficcionada e romanesca de Simão Botelho⁹⁸ e Teresa de Albuquerque. Este discurso prepara o espetador para a introdução de uma nova dimensão no filme, isto é, a declamação.

A referida mudança de cena (Parte I, 0:19:25) conduz-nos à novela *Amor de Perdição*, e a passagem de uma imagem para outra é feita pela voz do ator Mário Barroso, que declama uma carta de Simão Botelho, escrita na cadeia da Relação do Porto, à sua amada. A personagem é filmada em plano

⁹⁷ Marcel Martin, *op. cit.*, p. 85.

⁹⁸ Irmão da tia de Camilo, D. Rita Preciosa da Veiga Castelo Branco, que lhe contou a história “rocambolesca” deste tio paterno, cuja vida inspirou Camilo a escrever *Amor de Perdição*. Cf. Alexandre Cabral, *op. cit.*, p. 26-27.

de meio-conjunto e em ângulo frontal, câmara fixa. Trata-se do mesmo intérprete que representa a figura de Camilo Castelo Branco e que exerce também a função de narrador no filme.

Nova mudança de imagem, em que entra em campo a atriz Teresa Madruga, vinda do lado esquerdo, e que passa a declamar a carta de resposta de Teresa a Simão. Ela é filmada em primeiro plano, ângulo frontal (Parte I, 0:19:54) e com câmara fixa.

Prossegue o diálogo epistolar até ao ponto em que o intérprete que encena Simão termina baixando a cabeça, numa atitude de desespero. Por seu turno, a intérprete que representa Teresa de Albuquerque baixa, igualmente, a cabeça, numa atitude de resignação, e sai de cena, dirigindo-se para o lado esquerdo do quadro, voltando as costas para a câmara de filmar, num progressivo e lento ângulo de nuca. A câmara continua fixa.

Terminada a declamação, marcamos o segmento ‘desilusão’, no qual a narrativa dos acontecimentos é retomada e a passagem para a mesma é feita pelo fecho das cortinas que, a um nível dramático, representaria o final da peça (Parte I, 0:23:00), mas que no presente contexto nos transmite a ideia de paixão que finda em desencanto⁹⁹. Nesta cena, a intérprete é filmada em plano médio e ângulo $\frac{3}{4}$ (primeiro do lado esquerdo e depois do lado direito) para depois, já do outro lado do reposteiro, nos aparecer em primeiro plano, inicialmente em ângulo de nuca para depois passar para um ângulo frontal, num enquadramento mais intimista, totalmente preenchido pelas cortinas, para contar que Ana Plácido chegara a “confessar em carta a uma amiga as impressões desse viver dizendo: o que porém nem todas as mulheres sabem é que o amante não é melhor que o marido”. Após isto, a sua posição em relação à câmara inverte-se, ou seja, a narradora vira-se para abrir a cortina, voltando a ser filmada em ângulo de nuca (Parte I, 0:23:40), para seguidamente prosseguir posicionada à direita, meio oculta pelo reposteiro e em ângulo $\frac{3}{4}$. O drama passional prossegue. Fazemos notar que a câmara conserva-se fixa.

Em continuação do segmento ‘desilusão’, entra em cena (Parte I, 0:24:12), surgindo no lado direito do campo, o narrador que se posiciona ao centro de um outro cenário (a ala de Camilo) em plano de meio-conjunto e ângulo frontal, alternando o seu discurso, sobre confidências de Camilo a um amigo, com o relato da narradora, que se encontra ainda no mesmo lugar, junto ao reposteiro. Ambos são filmados em primeiro plano, ângulo frontal, câmara fixa, conseguindo Manoel de Oliveira dar, deste modo, um maior destaque àquilo que estava sendo revelado sobre os dois amantes desenganados.

No segmento cujo tema é a ‘morte’, é-nos dada a conhecer a faceta do escritor obcecado pela ideia da morte, “a sua noiva e única verdadeiramente amada que o atraía como uma sereia”. Seguidamente, é retomada a cena de ficção em que Ana Plácido começa a descer a escada (Parte

⁹⁹ Para além de ser referido no filme que Camilo Castelo Branco e Ana Plácido dormiam em camas separadas, o espetador pode ver essas mesmas camas nas respetivas alas do quarto.

I, 0:25:21), lentamente, aspeto este que induz o espetador a presentir que algo de trágico vai acontecer. A personagem é filmada em plano de meio-conjunto, ângulo picado, esmagador, e o ambiente é escuro (img. 6). Envergando um longo vestido negro, ela própria personifica a morte. A câmara está fixa e a cena é longa, pelo que o realizador consegue criar toda uma atmosfera augural.

Terminada a descida da escadaria, Ana Plácido sai de cena, passando a entrar na sua “saleta de trabalho e recolhimento” (Parte I, 0:25:52). A partir deste ponto, que marcamos como sendo o início do segmento ‘nome dos quadros’, dá-se uma passagem da ficção para o documentário, pelo som das vozes em *off* dos dois narradores que, em oposição à última imagem em picado, surgem no alto da escada (Parte I, 0:25:58), filmados em contrapicado (img. 7), imprimindo-lhes o realizador, por meio desta técnica cinematográfica, supremacia, na medida em que são os detentores de toda a história que nos vão contando. Filmados em câmara fixa, comentam dois quadros existentes na casa: o “da Liberdade e o de Gustave Doré”. No âmbito da conversa que mantêm, associam o ícone da Liberdade ao desejo de Camilo de a alcançar pela morte, bem como comparam a gravura do outro quadro ao “mundo interior de Camilo, vulcânico, desesperado”.

Após ouvirmos os comentários dos narradores, Manoel de Oliveira recorre, novamente, à mudança de cena, desta vez passando do documentário para a ficção, pelo som das vozes em *off*, aparecendo em cena, pela primeira vez, a personagem Camilo Castelo Branco (Parte I, 0:27:54), enquadrada ao fundo do escritório, sendo filmada em plano de meio-conjunto, ângulo $\frac{3}{4}$. Escreve no seu escritório, envolta em escuridão que pouco mais deixa descortinar, ao espetador, do que a janela e o que parece ser o reflexo dela nos vidros de uma porta que se encontra na parede oposta, numa subtil alusão ao princípio da cegueira (img. 8).

O som da caneta batendo no tinteiro faz a passagem para um novo plano, por aproximação da imagem, sem recurso ao zoom ou ao *travelling*, continuando o escritor a ser filmado em ângulo $\frac{3}{4}$, mas agora num primeiro plano contrapicado. Aqui balizamos o segmento que trata exclusivamente de ‘Jorge’. No momento em que fala de seu filho Jorge, reage ao ruído de algo, olhando para cima. Bruscamente, surge Jorge em gestos enlouquecidos (Parte I, 0:29:09), filmado, primeiramente, num plano de meio-conjunto, ângulo de nuca, para depois se voltar, passando a ser filmado em primeiro plano, ângulo frontal, fazendo uma aproximação à câmara como que numa tentativa, desesperada, de fazer penetrar alguém na sua mente, a fim de o compreender e ajudar (img. 9). Não podemos deixar de fazer notar que é o intérprete que vem ao encontro da câmara de filmar e não o contrário, tratando-se de mais uma das particularidades a destacar relativamente ao modo como este realizador opta por captar as imagens no filme em análise. Na imagem desta cena tudo se movimenta (acácia, Jorge, sombra), exceto a câmara de filmar, que permanece imóvel.

A narradora dá continuidade à descrição de pormenores da vida privada de Camilo (Parte I, 0:31:11). É filmada em primeiro plano, ângulo frontal, que depois passa para ângulo $\frac{3}{4}$, enquanto olha e escuta atentamente o escritor redigindo a sua carta. A voz de Camilo, em *off*, faz transição para uma cena em que é exibido Camilo, filmado em plano de meio-conjunto e ângulo picado. O sentido deste ângulo, ou seja, a captação da imagem de cima para baixo, poderá ser relacionado com o conteúdo da missiva, na qual o escritor está, claramente, numa atitude de inferioridade, pedindo ajuda ao seu amigo Tomás Ribeiro, naquilo que concerne à sobrevivência de seu filho Jorge, após a sua morte. Para além disto, mais do que uma preocupação relativamente a questões práticas e financeiras, vemos também um pressentimento de Camilo, ou seja, um indício da tragédia que se avizinha. Seguidamente, o intérprete olha para cima, sobressaindo de um fundo escuro (Parte I, 0:32:45), agora em primeiro plano; o ângulo permanece picado (img. 10), pois continua numa posição desfavorável no tocante a obtenção de benesses, do “Poder”, que nunca teve, conforme refere a narradora (Parte I, 0:33:07), filmada em primeiro plano, ângulo frontal. No tocante à câmara, apesar de estar fixa, poderá ser considerada também como câmara subjetiva, na medida em que poderá corresponder ao ângulo de visão da própria narradora.

Numa outra cena de ficção, vemos Ana Plácido refletida num espelho de toucador (Parte I, 0:36:50). Neste segmento, que designamos por ‘incompreensão’, fazemos notar o seguinte pormenor: a atriz é filmada em primeiro plano, contudo, os sucessivos movimentos da sua cabeça mostram, por vezes, a face em vários ângulos. Uma vez mais, é a personagem que se mexe, e a câmara permanece fixa. Salientamos, ainda, o facto de a personagem (aparentemente) nunca olhar diretamente para a câmara¹⁰⁰, pois a sua atenção está posta na sua própria imagem (img. 11) enquanto se vai mirando numa atitude de indiferença egocêntrica face aos dramas existentes naquela casa (a doença progressiva de Camilo, a loucura do Jorge e a leviandade do Nuno). Veste-se de branco. Há um valor psicológico e dramático nesta cor que, em contexto cinematográfico, pode significar frio, nome que remete para frieza ou insensibilidade de carácter. À semelhança das camas no quarto de casal, também fazem as suas vidas em separado. Posteriormente, vemos Ana Plácido sentar-se, sem nunca desviar o olhar do espelho. Fuma um charuto, despreocupadamente. De súbito, tira a peruca e passamos a ver, diante do espelho, a narradora confidenciando algo mais acerca da vida desta escritora. Esta cena termina com um primeiro plano de Ana Plácido, filmada em ângulo $\frac{3}{4}$, quase perfil, que faz a passagem para a cena seguinte com um gesto de pura descontração exalando para cima o fumo do charuto (Parte I, 0:40:02) (img. 12).

E a cena seguinte, que denominamos por segmento de ‘ultrarromantismo e transcendência’, apresenta-nos um novo cenário, num novo espaço, a casa de Freitas Fortuna (Parte I, 0:44:05), que se caracteriza por ter, analogamente, um ambiente escuro, destacando-se na imagem o amigo de Camilo Castelo Branco, em primeiro plano, ângulo contrapicado e, em plano detalhe, a mão deste segurando a missiva do escritor, datada de 28 de maio de 1889. Seguidamente, temos a

¹⁰⁰ Na rodagem do filme, a personagem não olha para a sua própria imagem no espelho, mas sim para o reflexo da câmara que, com este pequeno truque cinematográfico, não aparece no espelho.

ilusão de que a câmara se afasta, abruptamente, para passarmos a ver a mesma figura ocupando uma pequena parte do cenário, e é neste campo, quase negro, que Manoel de Oliveira faz, primeiro, ouvir a voz de Camilo e, depois, surgir a imagem espectral do escritor (Parte I, 0:46:00), que fala do futuro (img. 13), antecipando aquilo que realmente veio a acontecer. Esta imagem, muito ténue, passa a dominar o meio do campo, sendo focada em ângulo frontal e câmara fixa, após o que, fugindo para a direita, desaparece, ficando depois apenas um fundo totalmente negro.

Definimos o segmento ‘cegueira’ no final da Parte I do filme (Parte I, 0:46:46), quando surge a imagem de Camilo, novamente a escrever no seu escritório. Vários gestos, como aproximar o papel à luz das velas (img. 14), limpar melhor as lentes das lunetas, tatear sobre a secretária à procura da caneta ou do tinteiro, dão-nos o indício da progressão da sua cegueira. Atendamos também ao pormenor do charuto que, entretanto, se foi apagando no cinzeiro, à semelhança da luz nos olhos do escritor. O plano é de meio-conjunto, ângulo normal e a cena é muito longa, como se de um ritual se tratasse. A câmara permanece fixa.

Logo após esta cena, passamos da ficção para o documentário, através da narradora que é filmada, no meio do escritório de Camilo, em plano de meio-conjunto, ângulo frontal (Parte II, 0:01:35), continuando a sua descrição dos factos relativos à progressão e cegueira total do escritor, falando da tentativa desesperada que fez junto de um médico de renome, Dr. Sousa Martins. Ouve-se Camilo dizendo em voz *off* a carta que remeteu a este médico (Parte II, 0:02:01). A imagem desta cena é um pouco difusa (img. 15), provocando no espetador uma sensação aproximada à que deverá ter uma pessoa cuja vista se vai esvaindo em trevas.

Em sequência do segmento imediatamente anterior, registamos um outro, a que damos o nome de ‘tratamento’. Constatamos que o ambiente continua sombrio. A narradora dá entrada no escritório, no sentido da esquerda para a direita, vai até meio do campo e faz uma aproximação à câmara (fixa), colocando-se diante da mesma em primeiro plano, ângulo frontal, fazendo uma pequena introdução à carta destinada ao oftalmologista, Dr. Edmundo Magalhães, datada de 21 de maio de 1890. Depois, voltando-se de costas e afastando-se, é filmada em ângulo de nuca até que, girando sobre si, coloca-se em plano de meio-conjunto, encostada à secretária. Neste entretanto, começa a ouvir-se o som do pêndulo de um relógio (Parte II, 0:05:08) e, um pouco mais adiante no tempo da ação, sobrepõe-se o ruído do aparo de uma caneta deslizando num papel. Estes dois sons fazem a passagem para outra cena, agora na sala de visitas, na qual se encontra Camilo sentado na sua cadeira de balanço, filmado em primeiro plano, ângulo $\frac{3}{4}$, fumando um charuto e ditando, num último alento, a carta dirigida ao médico. Num plano de meio-conjunto, ângulo $\frac{3}{4}$, podemos ver Ana Plácido procedendo à escrita da mesma (Parte II, 0:06:05). Os enovelados de fumo bem como o tom sanguíneo que envolvem o escritor sugerem as “tachas sanguíneas” próprias da doença que foi progredindo até à cegueira total (img. 16). No tocante à cor deste plano e «[s]em se cair num simbolismo elementar, é evidente que a cor pode ter um eminente valor psicológico e dramático. Parece portanto que a sua utilização, bem compreendida, pode não ser apenas uma

fotocópia da realidade exterior, mas deverá preencher uma função *expressiva* e *metafórica*, tal como o preto e branco transpõe e dramatiza a luz.»¹⁰¹

Seguidamente, o cenário passa a ser o do exterior da casa, no qual faz aparição a esposa de Camilo, vinda do interior da habitação (Parte II, 0:08:33). É filmada em plano médio, contrapicado, ao cimo da escada de cantaria, numa atitude de quem aguarda, esperançosa, por aquele que poderá representar a cura da cegueira de Camilo Castelo Branco. Tem os olhos postos ao longe e é filmada em ângulo $\frac{3}{4}$. Por fim, voltando-se desesperada, retira-se para dentro da casa. A câmara permanece fixa.

Depois, repete-se o plano da roda do trem (Parte II, 0:08:48-0:10:16), em tudo idêntico ao plano do início do filme, imagem que nos leva a concluir que o filme começa *in medias res* pois, conforme relato da narradora, um trem foi esperar o Dr. Edmundo Magalhães à estação de Famalicão.

Neste novo segmento, que designamos por ‘suicídio’, aparece novamente a narradora (Parte II, 0:10:18), em primeiro plano, ângulo frontal, que continua a descrever, com grande detalhe, os factos acontecidos antes da chegada do médico, no dia 1 de junho de 1890. Na sala de visitas (Parte II, 0:11:07), vemos, em plano de conjunto, o escritor sentado na sua cadeira de balanço, perto da janela lateral direita, novamente envolto em fumo de um charuto. O Dr. Edmundo Magalhães encontra-se sentado numa poltrona, ao centro da sala, mais próximo da câmara, que está fixa (Parte II, 0:11:08). Ana Plácido permanece em pé, por detrás de Camilo (img. 17), que, por vezes, se agita no assento. Aguardam, impacientes, o diagnóstico do médico (Parte II, 0:11:45). Decorre uma breve conversa para quebrar o silêncio constrangedor, em que os intérpretes são filmados, alternadamente, em campo/contracampo, planos de meio-conjunto, ângulos $\frac{3}{4}$, exceto a dona da casa que permanece em ângulo frontal, parecendo, com esta pose, estar preparada para enfrentar o pior dos vereditos. Em toda a sucessão de planos a câmara permanece fixa.

Após ouvirem a opinião do médico e a pedido do escritor, Ana Plácido acompanha o oftalmologista “até ao portão”. À porta de casa, Ana Plácido permanece parada por instantes, em contraluz o vestido parece negro, mas quando se mexe emite lampejos de um vermelho vivo (Parte II, 0:13:40) (img. 18). Segundo Marcel Martin, o figurino, «[...] consoante a iluminação, poderá ser modelado ou sublinhado pela luz ou neutralizado pelas sombras.»¹⁰²

No momento em que descem a escada exterior, ouve-se um tiro de revólver (Parte II, 0:13:48). Os atores são filmados em plano picado, facto que indicia a sua incapacidade para alterar o curso dos acontecimentos. Encontram-se, pois, numa posição subalterna, como se houvesse uma entidade superior a determinar o final inevitável de Camilo Castelo Branco (img. 19).

¹⁰¹ Marcel Martin, *op. cit.*, p. 89. Itálicos do autor.

¹⁰² Idem, *ibid.*, p. 76.

Novamente na sala de visitas, o realizador mostra-nos, em plano de meio-conjunto, Camilo desfalecido, com uma lesão na têmpora direita (Parte II, 0:13:55). A ele acorrem: a criada, o médico e Ana Plácido. Em termos visuais, os vultos negros destas duas últimas personagens formam uma espécie de cortina que se cerra, em jeito de fim de peça dramática. Uma mancha vermelha formada pelo vestido de Ana passa à frente da câmara, em grande plano (Parte II, 0:14:13-0:14:16) (img. 20). Neste ponto, a cor assume um valor trágico, passa a ser uma premonição de morte.

Seguidamente é-nos dado um longo plano detalhe do charuto, caído no chão, que se consome em fumo e cinzas, já numa clara alusão à morte (Parte II, 0:15:21-0:16:18) (img. 21).

Finalmente, um último segmento, que apelidamos de ‘funeral e cemitério’, no qual nos é dado novamente um longo plano fechado da roda de um trem que agora se desloca em sentido contrário (img. 22). Desta vez, trata-se do carro fúnebre que transporta o corpo do escritor a caminho do cemitério¹⁰³ (Parte II, 0:19:23-0:20:40). A roda tem um andamento quase linear, mas a imagem varia entre o claro e o escuro, enquanto se ouvem em *off* as seguintes palavras: “O funeral realizou-se no Porto, no dia 4, pelas 9 horas e 25 minutos da manhã, com a presença do Governador Civil, o Comissário da Polícia e outras autoridades, além de algumas individualidades. Em nenhum jornal se falou da presença da viúva e dos filhos. Ao que parece, a família querida levava o morto no peito. Quem o diz é o *Jornal do Comércio*.”¹⁰⁴ Seguidamente, filmados num longo plano contrapicado, surgem os pinheiros que se erguem para o alto (img. 23), agitados pelo vento (Parte II, 0:20:41-0:22:00), enquanto se ouvem cascos dos cavalos (do carro fúnebre) e a câmara faz um *travelling* simulando o andamento do trem. O plano contrapicado atrás referido pode ser considerado como a perspetiva do morto, pois há toda uma sugestão de movimento dos pinheiros provocada pela câmara.

Logo em seguida, é mostrada ao espetador a imagem real do jazigo da família Freitas Fortuna onde Camilo Castelo Branco se encontra sepultado (Parte II, 0:22:23). Num plano em que vemos as placas mortuárias, estas são filmadas em plano contrapicado, enaltecedor (img. 24). A placa que tem gravado o nome de “Camillo Castelo Branco”, encimado pela coroa de visconde, apresenta-se ladeada por uma palma e três velas acesas, cujas chamas são agitadas pelo vento que sopra forte (Parte II, 0:22:56). Ouve-se a voz de além-túmulo dizendo “Ai que frio, que frio insuportável! Oh, carne miserável custa-te bem a transformar-te em pó!”. Por fim, um plano detalhe das três velas que se consomem, perdurando acesas (Parte II, 0:23:29) e, depois, sobrevem a escuridão total (Parte II, 0:24:04).

Chegados ao final da subsecção dedicada ao estudo dos principais enquadramentos, planos, ângulos, movimentos de câmara e tipo de focagem, aplicados ao serviço da linguagem

¹⁰³ Fialho de Almeida, em carta a António Feijó, diz o seguinte: «[...] e diante dessa horrível injúria de Camilo morto, chegando ao Porto num *fourgon* de mercadorias, sem tochas, nem pano negro, nem cortejo na gare, nessa horrível manhã de névoa portuense [...]», itálico do autor, cit. *apud* Alexandre Cabral, *op. cit.*, p. 222.

¹⁰⁴ Excerto extraído do filme em análise. Itálicos nossos.

cinematográfica oliveiriana, não podemos deixar de realçar os recursos privilegiados por este cineasta na criação da imagem do filme em análise.

No que diz respeito aos enquadramentos e planos, temos a destacar o recurso reiterado aos primeiros planos e planos de meio-conjunto (planos americanos), sendo que estes últimos são também considerados os planos mais comumente usados na rodagem de filmes, ou seja, eles constituem os planos mais clássicos no âmbito cinematográfico, na medida em que as imagens dos atores tornam-se, deste modo, mais próximas do real.

Assim, no tocante aos primeiros planos, salientamos o elevado número de vezes em que a figura da narradora é filmada neste enquadramento, seguida das personagens Camilo Castelo Branco e Ana Plácido. As figuras de Teresa de Albuquerque e do narrador, assim como as personagens Jorge, Freitas Fortuna e a empregada Balbina, surgem igualmente filmadas em primeiro plano, dentro das cenas que lhes são próprias.

No concernente aos planos de meio-conjunto, podemos encontrar uma proporcionalidade muito semelhante, sendo que a sua relação fica na seguinte ordem decrescente: Camilo, Ana Plácido e narradora, seguidos do narrador, Jorge, Balbina e Dr. Edmundo Magalhães, dentro das cenas que a cada um foram atribuídas.

Planos médios, contracampos, planos de detalhe e fechados também merecem a nossa referência, se bem que com menor expressão dentro da imagética do filme. Plano de conjunto, grande plano, segundo plano e plano de profundidade, embora existentes, aparecem em número extremamente reduzido, não constituindo, portanto, enquadramentos de eleição do realizador.

Face a esta elencagem, facilmente deduzimos que Manoel de Oliveira enfatiza a figura humana vista da cintura ou do peito para cima, obtendo, assim, uma maior aproximação ao rosto dos atores, por conseguinte, aos seus olhos. Sobre qualquer outro filme, não faríamos esta leitura, mas como *O Dia do Desespero* trata, precisamente, da fase de progressão da cegueira e consequente morte do escritor Camilo Castelo Branco, fará todo o sentido relacionarmos o tema com a forma de o representar por meio de determinados enquadramentos e planos. Não podemos descurar igualmente a centralidade que é dada, por este meio, a cada personagem, porquanto o egocentrismo, o subjetivismo, a focalização interna constituem características do Romantismo.

De igual modo, podemos interpretar o elevado número de ângulos frontais contabilizados, sobretudo da narradora, seguida do narrador, mas este em muito menor número, pois a sua aparição em cenas relativamente à sua congénere é muito mais reduzida. Tratamento idêntico têm as figuras de Ana Plácido, Camilo, Simão Botelho, Teresa de Albuquerque e Jorge, cujas respetivas cenas são menos frequentes dentro da economia do filme. Contudo, o número total de ângulos frontais parece estar equilibrado com os ângulos $\frac{3}{4}$ registados. No entanto, a proporção é

na seguinte ordem: Camilo, Ana Plácido e narradora. Balbina e o Dr. Edmundo Magalhães surgem também filmados em ângulo $\frac{3}{4}$, mas num número de vezes diretamente proporcional ao seu aparecimento em cenas.

Com base nestes dados, podemos aduzir que a narradora domina as cenas de planos frontais, ficando Camilo com a primazia dos ângulos $\frac{3}{4}$, sendo que registámos, na personagem do escritor, apenas um plano frontal. Este aspeto poderá estar relacionado com a transmissão da ideia de cegueira, pois, na realidade, as pessoas invisuais tendem, mesmo em contexto de diálogo com outrem, a não voltar o rosto de frente para o seu interlocutor.

No tocante aos ângulos de nuca, podem ser observados, principalmente, na figura da narradora que, ao estar posicionada de costas ou ao voltar-se de costas para a câmara, inicia ou encerra, respetivamente, as cenas narrativas. Assim, o ângulo de nuca da narradora funciona como um livro de histórias fechado, que se abre para depois se fechar novamente, quando terminada a cena narrativa, opondo-se claramente este ângulo ao ângulo frontal (comunicacional) que a caracteriza. Também a intérprete Teresa de Albuquerque culmina a declamação da sua carta de resposta a Simão Botelho exatamente com o mesmo movimento de corpo, colocando um «fim» à história de amor entre ambos. Por seu turno, o início da cena de loucura de Jorge é feito, igualmente, em ângulo de nuca, criando, logo à partida, distanciação do espetador em relação à personagem e ao seu mundo interior, insondável. Mesmo em ângulo frontal, Jorge acaba por tapar o rosto com as mãos, representando desta forma a cegueira ou a negação da realidade, isto é, a cegueira galopante de seu pai.

Se bem que já tenhamos explicitado, com algum desenvolvimento, os ângulos ou planos picados e contrapicados existentes, bem como estabelecido a ligação direta com a sua significação genérica em cinema, designadamente no que diz respeito à imagem da escada, não queremos deixar de realçar que a personagem mais filmada em plano picado (esmagador, trágico) é Ana Plácido, seguida de Camilo. Depois, surgem também a narradora e o Dr. Edmundo Magalhães, contudo, em número muito reduzido de vezes. Em perfeita oposição, encontramos o plano contrapicado (exaltador), mas dominado, na mesma proporção, pela figura de Ana Plácido, seguida de Camilo. Os dois narradores e Freitas Fortuna aparecem, também, filmados neste plano, mas em número de vezes muito menor.

Para terminar esta subsecção, gostaríamos ainda de salientar a singularidade de Manoel de Oliveira ao empregar sempre câmara fixa na captação das imagens das personagens do filme em apreço e, como o próprio realizador diz, «[...] mesmo a focagem da imagem é fixa, agora, no meu cinema. É uma tomada de posição que acho interessante. [...] Cria uma estabilidade, uma força, uma coerência muito grandes.»¹⁰⁵

¹⁰⁵ Antoine de Baecque, Jacques Parsi, *op. cit.*, p. 180.

Contudo, detetámos o caso único do espetro de Camilo inserido na cena de leitura da carta do escritor ao seu amigo Freitas Fortuna, missiva em que lhe pede, encarecidamente, para ser sepultado no jazigo da família Freitas Fortuna. A face de Camilo aparece, progressivamente, suspensa em fundo escuro, para relatar aquilo que de facto veio a acontecer posteriormente, para depois desaparecer, lentamente, dissolvendo-se em fundo totalmente negro.

Mas, no contexto das suas singularidades, Manoel de Oliveira acrescenta ainda algo mais, o realizador diz-nos que «Há uma espécie de afinidade entre a música e o cinema, ao mesmo tempo que uma certa complementaridade. Porque a música guarda sempre o seu segredo, algo de abstracto que a imagem concretiza. A música é susceptível de atribuir à imagem qualquer coisa para além do que se vê.»¹⁰⁶ Com estas palavras, passamos à análise do terceiro «elemento-base de um particular conceito de cinema», ou seja, a «música».

4.1.3 - A música

O terceiro «elemento-base de um particular conceito de cinema»¹⁰⁷ oliveiriano é a música que, segundo Manoel de Oliveira, é uma componente tão essencial para a constituição do filme como a palavra e a imagem, na medida em que a sequência musical, não só confere unidade à obra¹⁰⁸, mas também constitui um meio de transmissão da mensagem fílmica e até de sentimentos e/ou sensações representados pelas personagens. Devemos ainda acrescentar que a música tem, conjuntamente, o virtuosismo de criar *suspense* no espetador e de, ao mesmo tempo, provocar sensações tão díspares como a alegria, a tristeza ou até mesmo o terror, conduzindo-o a um envolvimento involuntário na própria cena visionada, «[...] porque a música, pelo seu papel ao mesmo tempo sensorial e lírico, reforça o poder de penetração da imagem [...]»¹⁰⁹. Se, desde os seus primórdios, o cinema tem um «caráter quase mágico»¹¹⁰, mais fantástico se torna pela associação da música à palavra e à imagem, contribuindo, muitas das vezes, para o preenchimento e/ou ligação de tomadas. Ainda segundo Marcel Martin: «O *som* é igualmente um elemento decisivo da imagem pela dimensão que acrescenta ao restituir-lhe o ambiente dos seres e das coisas que sentimos na vida real.»¹¹¹

Regra geral, a banda sonora de um filme é constituída por música, por ruídos e pelas vozes das personagens intervenientes (em cena ou fora de quadro), podendo mesmo coexistir todos estes elementos numa cena, imprimindo-lhe mais expressividade. É disso exemplo a associação da

¹⁰⁶ Idem, *ibid.*, p. 142.

¹⁰⁷ Maria do Rosário Leitão Lupi Bello, *op. cit.*, p. 388.

¹⁰⁸ Idem, *ibid.*, p. 389 e 391.

¹⁰⁹ Henri Agel, *Le cinéma a-t-il une âme?*, p. 7, cit. *apud* Marcel Martin, *op. cit.*, p. 31.

¹¹⁰ Marcel Martin, *op. cit.*, p. 22.

¹¹¹ Idem, *ibid.*, p. 28. Itálico do autor.

música ao ruído do vento ou ao chilrear de pássaros, consistindo essa fusão um fator de reforço à linguagem musical, conforme iremos ter oportunidade de identificar e interpretar no filme em análise.

Uma outra particularidade de Manoel de Oliveira consiste no facto de não fazer, intencionalmente, música destinada a um filme, mas sim adaptar ao seu cinema obras musicais já existentes¹¹². *O Dia do Desespero* é disso um perfeito exemplo. Assim, identificámos¹¹³ andamentos de quatro óperas¹¹⁴ do compositor alemão Richard Wagner (1813-1883): *Tristão e Isolda*, *Lohengrin*, *Parsifal*, *O Crepúsculo dos Deuses*, e música do compositor suíço Frank Martin (1890-1974), que alternam entre si, na economia do filme, consoante os momentos de maior ou menor tensão cénica. Podemos mesmo constatar que as várias melodias adensam-se, agudizam-se ou tornam-se mais líricas, suavemente sensoriais e emotivas, de forma interpolada.

Deste modo, o filme inicia-se com a apresentação do seu genérico, tendo por som de fundo o “Prelúdio” da ópera *Parsifal* (Parte I, 0:00:01-0:02:20), cujo tema musical consideramos como sendo o *leitmotiv* do filme, na medida em que este motivo vai-se repetindo ao longo do mesmo, em várias cenas fulcrais, intimamente ligadas à figura de Camilo Castelo Branco, permitindo «o aproveitamento da vertente emocional e significativa da música como modo de interacção com o valor expressivo de cada cena.»¹¹⁵

Segue-se uma pequena pausa musical, durante a qual o genérico é intercalado por uma imagem do escritor, representada em desenho feito pela mão de seu filho Jorge. Repete-se o tema musical inicial (Parte I, 0:02:28) e, neste ponto, a música tem um volume de som maior, antecipando o fatalismo e imprimindo mais força representativa ao retrato que, mesmo só por si, transmitiria a ideia de um homem sofrido, de semblante carregado, perfeitamente enquadrado no estilo romântico. Deste modo, a imagem de Camilo abre o filme, fazendo ver ao espetador que toda a obra se desenrolará à volta da sua figura, pelo que o escritor será o centro polarizador da maioria das cenas. Assim, a música é associada à imagem com um propósito muito específico. Sem qualquer interrupção do momento musical, decorre, novamente, o genérico e “agradecimentos” do filme (Parte I, 0:04:13-0:04:42).

A ação do filme começa com um plano detalhe, no qual se destaca uma folha de papel de carta ocupando o centro da imagem, uma caneta de aparo pousada sobre a mesma, dois tinteiros e alguns objetos de escrita, ao redor. Neste plano surge, primeiramente, uma mão, a esquerda, vinda do lado inferior direito do ecrã e, logo a seguir, a mão direita, que aparece na parte superior

¹¹² Maria do Rosário Leitão Lupi Bello, *op. cit.*, p. 392.

¹¹³ Cf. Antoine de Baecque, Jacques Parsi, *op. cit.*, p. 210.

¹¹⁴ Os resumos das lendas e dos libretos das óperas: *Tristão e Isolda* e *Parsifal*, bem como algumas notas gerais sobre as quatro óperas wagnerianas que integram o filme em análise poderão ser consultados, em “Anexos”, no final do presente trabalho.

¹¹⁵ Maria do Rosário Leitão Lupi Bello, *op. cit.*, p. 391.

da imagem. Esta cena inicial é acompanhada de música (Parte I, 0:04:45), apenas interrompida por uma legenda introdutória, alusiva à filha Bernardina Amélia, musicada em tom baixo até ao ponto em que se dá a passagem para o som do aparo produzido no papel da missiva (Parte I, 0:05:18). Nesta ligação, não podemos deixar de salientar a interceção produzida entre a música e o ruído característico do aparo.

Mais adiante, no filme, numa tomada de meio-conjunto, vemos Ana Plácido a escrever tranquilamente. Contudo, a esta imagem é associada música (Parte I, 0:16:04) – que corresponde ao “Prelúdio” do Primeiro Ato da ópera *Tristão e Isolda* –, que, gradualmente, vai adquirindo um tom trágico, até culminar num ruído que faz paralisar a escritora (Parte I, 0:16:24). Neste ponto, a música suspende-se para ser retomada, sempre num crescendo de intensidade que imprime uma atmosfera enigmática à cena. Ana Plácido vai averiguar o ocorrido no andar superior, subindo a escada, ao cimo da qual quem surge é a narradora e, neste momento, a música é interrompida, novamente, (Parte I, 0:17:35) para dar voz a essa mesma narradora.

Seguidamente, a ação passa a desenrolar-se no quarto e, neste ponto, a música é introduzida (Parte I, 0:17:46), em tom baixo e suave, enquanto a narradora discorre acerca do caso de amor entre Camilo e Ana Plácido e das consequências que daí advieram, como sendo o facto de o escritor ter sido preso, pela segunda vez, mas, “desta feita”, por adultério, e estabelece uma comparação com a “famosa história de desvairados que se chama *Amor de Perdição*”, enunciando um extrato dessa mesma obra literária até ao ponto em que os cortinados do quarto são corridos pela narradora, indicando o fim da cena declamativa e, neste preciso momento, a música cessa (Parte I, 0:23:10).

A música recomeça, sinistra, quando o narrador fala da morte como sendo uma noiva que atraía Camilo como uma sereia, fazendo também alusão ao anel que o escritor usava sempre no seu indicador direito e cujo “brasão era uma caveira e duas tíbias” (Parte I, 0:25:15), até ao momento em que Ana Plácido desce a escadaria, vagarosamente, acompanhada por música em tom decrescente e pesado.

Novo reinício de música (Parte I, 0:26:18), suave e impercetível, fazendo o acompanhamento de fundo à conversa estabelecida entre os narradores que comentam dois quadros existentes na casa, aquele que representa a Liberdade e o de Gustave Doré, sendo ambos associados, pelos mesmos, à temática da morte.

Um pouco mais adiante, na economia do filme, podemos ouvir música de violoncelo (Parte I, 0:34:10), lenta, grave e misteriosa, mas, desta vez, articulada com um desenho a carvão (1870), de J. António Corrêa, retratando o nosso escritor, cuja figura surge representada com uma postura altiva e olhar penetrante, em perfeita oposição à imagem retratada no desenho do seu filho Jorge.

Surge Ana Plácido, cuja imagem frontal consiste no seu reflexo no espelho do toucador, preparando-se com o auxílio da empregada Balbina. Todo este plano é acompanhado de música (Parte I, 0:36:53) – que identificamos como pertencendo ainda ao “Prelúdio” do Primeiro Ato da ópera *Tristão e Isolda* –, com um andamento inicialmente tenso, mas que depois, no momento em que Ana Plácido se senta para fumar um charuto, passa a um ritmo mais suave, belo e ligeiro, transparecendo um bom estado de espírito, até ao ponto em que cessa repentinamente (Parte I, 0:38:58) para dar lugar a um momento de documentário. Fazemos notar que, neste ponto do filme, a música é substituída por sons da natureza, característicos de uma tranquila noite de verão, pelo que «[o] *som* é igualmente um elemento decisivo da imagem pela dimensão que acrescenta ao restituir-lhe o ambiente dos seres e das coisas que sentimos na vida real.»¹¹⁶, criando-se assim um cenário mais realista.

A leitura que fazemos relativamente à associação do referido andamento musical à figura de Ana Plácido é a de que houve a intencionalidade, por parte do realizador, de estabelecer uma certa intertextualidade, não só entre a temática da ópera, eminentemente romântica – pois trata-se da história de um amor impossível entre um homem livre e uma mulher comprometida e que acabam por morrer –, mas também com a vida do próprio Wagner, coevo de Camilo, que, similarmente, se apaixonou por uma mulher casada, de nome Matilde, esposa de Otto Wesendonck, amigo de Wagner¹¹⁷. Desta forma, as histórias reais e amorosas, do escritor e do compositor, entrecruzam-se com as histórias ficcionadas das suas obras¹¹⁸, formando um ciclo de amores dramáticos, muito ao gosto dos movimentos românticos.

Mais adiante, é a própria narradora que procede à leitura de um excerto de uma carta de Camilo – dirigida ao seu amigo Tomás Ribeiro –, após a qual o realizador introduz novamente o andamento da ópera *Parsifal* (Parte I, 0:41:18) que ouvimos no início do filme e que se prolonga num longo e lento trecho fúnebre, acompanhando a leitura de uma outra carta – datada de 28 de maio de 1889 –, que é lida pelo próprio destinatário, o amigo Freitas Fortuna, a quem Camilo pede, encarecidamente, para ser sepultado no seu jazigo (Parte I, 0:45:55). Neste ponto do filme, não podemos deixar de associar a música – que nos remete para um quase *requiem* – às palavras de Camilo, lidas a um ritmo compungido e lento, bem como ao ambiente escuro da sala de Freitas Fortuna, chegando ao ponto de ser completamente negro, no plano em que vemos apenas as mãos, a carta e um corta-papéis.

Faz-se uma pequena pausa na música do “Prelúdio” da ópera *Parsifal* para reiniciar-se (Parte I, 0:46:00), logo de seguida, acompanhando o surgimento do espectro e da voz do escritor que termina a carta narrando o que, efetivamente, veio a acontecer mais tarde. Camilo agradece,

¹¹⁶ Marcel Martin, *op. cit.*, p. 28. Itálico do autor.

¹¹⁷ Cf. Margarida Lisboa (res.), “Argumentos de óperas, Obra *Tristão e Isolda*”, RTP - Antena 2, Letra W, Lisboa, 21/07/2010, in http://www.rtp.pt/antena2/argumentos-de-operas/letra-w/richard-wagner-132_135 (acesso em 19/10/2017). Citamos o argumento desta ópera em “Anexos” da presente dissertação.

¹¹⁸ Referimo-nos ao romance *Amor de Perdição* e à ópera *Tristão e Isolda*, respetivamente.

ainda, a benesse concedida e despede-se do seu grande amigo com as seguintes palavras: “Bem-haja e adeus” (Parte I, 0:46:36), palavras estas que são repetidas por Freitas Fortuna, simultaneamente ao final do trecho musical que remata a cena, de uma forma majestosa e solene.

Posteriormente, podemos ouvir música de preenchimento e ligação entre três cenas distintas (Parte II, 0:04:04-0:04:47), designadamente: no final de uma cena narrativa, na qual são referidos os desenhos do Jorge e o profundo apreço que Camilo tinha pelos mesmos; numa outra tomada, em que é dada ao espetador, em plano de conjunto, a imagem dos desenhos do Jorge, ao centro, colocados na parede do escritório “pela própria mão do pai”, conforme referido pela narradora; e uma outra, em que surge a narradora entrando e deambulando pelo escritório. Durante as três cenas, a música revela-se suave, pelo toque de violinos e de flauta, e através dela o espetador pode perceber a passagem do tempo.

O trecho musical do início do filme é retomado num plano que mostra a entrada da casa (Parte II, 0:08:07), filmada em contrapicado, onde, momentos depois, surge Ana Plácido numa atitude de quem espera ansiosa, e desespera, pela chegada de alguém. Notemos que, ao som desta música dramática, o realizador associa um chilreio de pássaros, a voz *off* da narradora e, por seu turno, o ruído e a imagem da roda do trem que transporta o médico oftalmologista, Edmundo Magalhães (Parte II, 0:08:48-0:10:18), estabelecendo, com esta fusão de sons, a ideia de que, naquela família, ainda haveria esperança com a visita do médico. Uma audição mais atenta poderá notar também que o chiar da roda do trem se confunde com o chilrear das aves, simbolicamente representantes de vida.

Após o desfecho fatal, a imagem do charuto de Camilo, ainda fumegando no chão da sala, é acompanhada por música (Parte II, 0:15:22), cujo tom solene vai-se adensando, progressivamente, até ao momento em que se torna dramático (Parte II, 0:16:33), significando os últimos momentos de vida de Camilo, até à hora da sua morte. Neste ponto, é dada ao espetador uma outra imagem, a dos pinheiros altos – agitados por vento que não se ouve –, filmados num plano contrapicado, como se estes estivessem a projetar-se para o firmamento. Há, pois, tanto pela imagem do charuto que se consome em fumo, como pelo plano de conjunto dos pinheiros, que se projetam para cima, uma clara oposição entre aquilo que é terreno e o cosmos, mais elevado. Assim, não podemos deixar de salientar a intencionalidade do realizador de nos dar, com este último plano, por um lado, a perspectiva do morto, ou seja, aquele que vê, de baixo para cima, os pinheiros altos, mas que têm as suas raízes na terra, e por outro, em comparação com estes, a imagem do charuto, no chão, filmado em picado, que se consome em fumo que se eleva no ar.

Por fim, é introduzida música (Parte II, 0:19:24), primeiramente em tom solene e lúgubre que, depois, vai passando, gradativamente, para uma sonoridade mais intensa e dramática, acompanhando sempre a imagem da roda do trem, que, desta vez, gira lenta, em sentido inverso ao das imagens que aparecem, também com roda, no início do filme. Surge, novamente, a imagem,

em contrapicado, dos pinheiros que vão desfilando à medida que o carro fúnebre passa. Salientemos que, sobrepondo-se a esta música, podemos ouvir a voz espectral de Camilo recitando o seguinte trecho da sua obra *Amor de Salvação*¹¹⁹:

[...] Se eu não amasse de preferência o sossego do túmulo, amaria o rumor destas árvores, o murmúrio do córrego onde vou cada tarde ver a folhinha seca derivar na onda límpida; amaria o pobre presbitério, que há trezentos anos acolhe em seu seio de pedra bruta as gerações pacíficas, ditosas, e incultas destes selvagens felizes que tão iluminadamente amaram e serviram o seu Criador.¹²⁰

Seguidamente, é dada ao espetador a imagem do jazigo da família Freitas Fortuna, no cemitério da Lapa. Neste momento, a música torna-se ainda mais forte e dramática (Parte II, 0:22:05), após o que abranda e passa a ouvir-se, simultaneamente, o vento¹²¹, que nos transmite uma sensação de frio, o frio da morte, bem como a voz de Camilo, novamente em *off*, como que vinda do próprio túmulo. Seguidamente, a música extingue-se por completo (Parte II, 0:22:26), ouvindo-se apenas, em som de fundo, uma soada de vento forte que, por seu turno, também cessa, dando lugar a um plano completamente escuro que sugere o interior do túmulo. Finalmente, sobressai apenas um trecho musical tocado a um ritmo irregular e, sucessivamente, acelerado, que remete para desassossego de espírito, mesmo após a morte (Parte II, 0:24:08).

Terminada a parte do nosso trabalho dedicada à banda sonora do filme, no seu sentido mais lato, e à música de uma forma mais específica, podemos concluir que determinados temas musicais e sons da natureza (canto das aves e vento) perpassam toda a obra fílmica, constituindo estes o seu fio condutor, na medida em que têm o propósito de nos transmitir – não desmerecendo o papel das palavras e da imagem – a ideia principal do filme, isto é: o universo de Camilo, a sua decadência física e a sua morte. Assim, a música age como um elemento tematicamente unificador, sendo a tonalidade dos vários temas musicais usada, neste particular, de forma intencionalmente alternada, consoante os momentos de maior ou menor tensão cénica. Após a análise atenta deste último pormenor, permitimo-nos defender a tese de que tal esquema musical oliveiriano é um poderoso aliado da expectável harmonia entre cenas, proporcionando ao espetador o equilíbrio emocional necessário à captação e manutenção da sua atenção.

Acresce ainda salientar que Manoel de Oliveira «Mandava tocar a música durante os ensaios, para que os actores adoptassem o ritmo.»¹²² e para que, deste modo, mais facilmente pudessem imprimir a dramaticidade adequada às cenas e às falas.

¹¹⁹ Trata-se da repetição do trecho ouvido, de forma mais completa, no início do filme (Parte I, 0:11:07).

¹²⁰ Camilo Castelo Branco, *Amor de Salvação*, cit. *apud* João Bigotte Chorão, *op. cit.*, p. 43.

¹²¹ Relativamente ao recurso deste elemento sonoro, será pertinente observar o que Lupi Bello nos diz a seu respeito, relativamente a outro filme de Manoel de Oliveira, intitulado *Amor de Perdição*: «O vento é outro dos sons fundamentais [...], aliás igualmente presente no texto literário, com idêntica carga simbólica: o vento é uma voz sem palavras, que geme e inquieta, mensageiro da morte e da desgraça.» Cf. Maria do Rosário Leitão Lupi Bello, *op. cit.*, p. 394.

¹²² Antoine de Baecque, Jacques Parsi, *op. cit.*, p. 175.

4.2 - O que é o filme?

4.2.1 - As três dimensões existentes no filme: a ficção, o documentário (narração) e a declamação

Após fazermos a análise dos «três elementos-base de um particular conceito de cinema»¹²³, paulatinamente identificados no filme em apreço, impõe-se-nos agora uma outra questão: como classificamos nós *O Dia do Desespero*? Uma ficção, tal como o definiu Manoel de Oliveira numa entrevista a Antoine de Baecque¹²⁴, ou será antes um documentário? Já vimos, em citação oportuna, introduzida na subsecção dedicada à imagem, que Manoel de Oliveira é perentório em considerar *O Dia do Desespero* uma «Verdadeira ficção»¹²⁵, precisamente pelo que nele há de tentativa de aproximação à história de Camilo, por parte do realizador. Para o efeito, não constituindo ou reconstituindo exatamente a realidade da vida de Camilo, pois essa pertence ao passado, Manoel de Oliveira baseou-se em factos, isto é, em documentos autênticos, e procurou montar todo um filme, tendo esses dados escritos concretos como sustentação de uma verdade que é por ele ficcionada. Por outro lado, Manoel de Oliveira achou «[...] interessante o diálogo entre os actores actuais e as personagens de outra época»¹²⁶, englobando, deste modo, os momentos de narração num todo ficcional interativo, estabelecido entre as figuras intervenientes no filme, quer elas sejam atuais quer antigas. Na perspetiva do realizador, o presente – representado pelos narradores – dialoga com o passado, criando um jogo de cenas e de personagens que se misturam e chegam até, em dados momentos, a confundir o espetador, na medida em que as figuras de Camilo e Ana Plácido (interpretadas por Mário Barroso e Teresa Madruga) são também aqueles outros dois atores atuais que vão contando e comentando a história. Por conseguinte, toda a ação se desenvolve num plano eminentemente ficcional, logo, para Manoel de Oliveira, *O Dia do Desespero* é um filme de ficção. Contudo, com o devido respeito pela criatividade deste realizador, permitimo-nos aqui passar a propor uma outra leitura e classificação para o mesmo.

À semelhança da literatura e em derivação dos seus estudos, também o cinema é passível de ser classificado por diversos géneros¹²⁷ e subgéneros, sendo que da associação de dois géneros

¹²³ Maria do Rosário Leitão Lupi Bello, *op. cit.*, p. 388.

¹²⁴ Antoine de Baecque, Jacques Parsi, *op. cit.*, p. 56.

¹²⁵ Na mesma entrevista, Manoel de Oliveira refere: «Um realizador português disse que *O Dia do Desespero* era um documentário. Não, é ficção. Verdadeira ficção. Mas sem enganar o espectador.» *Idem, ibid.*

¹²⁶ *Idem, ibid.*

¹²⁷ A título de exemplo, podemos evocar os mais comuns: ação, animação, comédia, documentário, drama, ficção, policial, romance e terror.

diferentes pode surgir uma obra cinematográfica híbrida como a docuficção¹²⁸. O cineasta norte-americano Robert Flaherty (1884-1951) foi o seu precursor com *Moana* (1926), filme onde procura documentar os usos e costumes de uma tribo polinésia, através do registo de imagens reais captadas no seu ambiente natural, mas no qual são introduzidos elementos «ficcionais com o intuito de reforçar a representação do real com recurso a determinada forma de expressão artística.»¹²⁹ Assim, a docuficção resulta da associação do documentário, isto é, da verdade em tempo real, à ficção onde a personagem «desempenha o seu próprio papel na vida real.»¹³⁰ Do outro lado do Atlântico, o realizador e etnólogo francês Jean Rouch (1917-2004) cria um novo subgénero: a etnoficção, no contexto do cinema direto, com *Moi, un noir* (*Eu, um Negro*, 1958). Em Portugal, a docuficção e a etnoficção surgem pela câmara do cineasta José Júlio Marques Leitão de Barros (1896-1967), mais precisamente com *Maria do Mar* (1930) e *Ala-Arriba!* (1945), nos quais é retratada a vida difícil das gentes ligadas ao mar. A partir dos anos sessenta, segue-se Manoel de Oliveira (1908-2015) com *Acto da Primavera* (1963) e depois o cineasta Fernando Lopes (1935-2012) com a docuficção intitulada *Belarmino* (1964)¹³¹. No contexto mundial, inúmeros realizadores têm vindo a produzir documentários neste tipo de registo, sendo uma prática cada vez mais comum no mundo do cinema.¹³² Importa aqui referir que Manoel de Oliveira já havia efetuado, entre 1929 e 1931, aquela que foi a sua primeira incursão pelo mundo cinematográfico, precisamente com um documentário, neorrealista pela denúncia social que faz, intitulado *Douro, Faina Fluvial*. Este filme mudo¹³³, rodado já na era do sonoro, põe a nu o quotidiano de homens, mulheres e jovens que laboram duramente nas margens do rio Douro, denunciando as suas más condições de vida, através de vinte minutos de imagens reais, artisticamente apresentadas de uma forma vanguardista para a época, numa cadência imagética como se se tratasse de uma sinfonia visual. No entanto, este documentário não está enquadrado nos subgéneros atrás mencionados, apesar de nele percebermos algumas cenas intencionalmente dramatizadas, como, por exemplo, o namorico (08:55) e o atropelamento do jovem pelo carro de bois (11:50).

Relativamente ao filme *O Dia do Desespero*, com toda a sua originalidade cinematográfica, também não se enquadra perfeitamente nos dois subgéneros referidos, na medida em que não representa a realidade em tempo real.

¹²⁸ Este neologismo que surgiu no início do século XXI é aplicado em várias línguas e é «aceite para classificação na maior parte dos festivais internacionais de cinema». O conceito é ambíguo, sobretudo na língua inglesa, na medida em que é confundido com docudrama, cujo sentido deverá ser entendido no âmbito de «telefilmes ou recriações mediáticas que encenam acontecimentos reais e os dramatizam, muitas vezes com actores.» Cf. Wikipédia, “Docuficção”, in <https://pt.wikipedia.org/wiki/Docufic%C3%A7%C3%A3o>, (acesso em 18/07/2018).

¹²⁹ Idem, *ibid*.

¹³⁰ Idem, *ibid*.

¹³¹ Outros realizadores portugueses se seguiram como é o caso de: Ricardo Costa com *Mau Tempo, Marés e Mudança* (1976), *O Pão e o Vinho* (1979), *Brumas* (2003), *Derivas* (2016) e *Arribas* (2018); António Campos com *Gente da Praia da Vieira* (1976); António Reis e Margarida Cordeiro com *Trás-os-Montes* (1976) e *Ana* (1982); Pedro Costa com *No Quarto de Vanda* (2000), *Juventude em Marcha* (2006) e *Ossos* (1997); Miguel Gomes com *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008) e ainda Fernando Lopes com *Nós por Cá Todos Bem* (1976). Idem, *ibid*.

¹³² Idem, *ibid*.

¹³³ Manoel Cândido Pinto de Oliveira, *Douro, Faina Fluvial* [1931], vídeo pedido in <https://vimeo.com/58729763>, (acesso em 26/07/2018).

No nosso entendimento, o filme em análise é bem mais complexo do que aparenta ser, pelo que, *a priori*, julgamo-lo um género híbrido, isto é, um documentário ficcionado com características muito próprias. Se observarmos com atenção, o diálogo entre passado e presente, de que nos fala o realizador, pertence ao seu imaginário, é mais uma das suas criações para contar a verdade da história de Camilo. Na realidade, não é isso que se passa no todo do filme. No nosso ponto de vista, este está nitidamente dividido em duas dimensões distintas: o documentário, mais longo (constituído pelas falas dos narradores que vão contando a história e pelos pequenos textos que vão sendo exibidos) e a ficção (composta por todas as cenas antigas, dramatizadas, através das quais o realizador procura recriar uma parte da vida deste escritor do século XIX). No entanto, acresce ainda salientar uma terceira dimensão: a declamação. Apesar de esta última ter menor peso, em termos de tempo de ação, não podemos deixar de lhe atribuir a devida relevância, pois os momentos declamatórios são constituídos por um trecho extraído da obra *Amor de Perdição* e por dois tercetos de um soneto¹³⁴ que Camilo dedicou ao seu filho Jorge, constituindo estes excertos, por si mesmos, verdadeiros ecos da literatura camiliana no filme. Se bem que as três dimensões apontadas se interpoem entre si e por vezes se misturem, elas são perfeitamente identificáveis, como é o caso da cena em que a voz, em *off*, do escritor, redigindo uma carta ao seu amigo Tomás Ribeiro, faz a passagem para uma cena de documentário (Parte I, 0:31:11), na qual a narradora dá continuidade à descrição de pormenores da vida privada de Camilo Castelo Branco, alocução após a qual a narradora passa a escutá-lo atentamente, olhando diretamente para o escritor no seu exercício de escrita. Desta forma, a narradora encontra-se dentro da cena, mas apenas como assistente, não interagindo com o ator. Todavia, a dado momento (Parte I, 0:32:45), Camilo olha para cima e parece dirigir-lhe a palavra, mas de facto ele está a falar para o espetador, ou seja, para as gerações futuras.

Uma outra particularidade deste filme consiste no facto de o narrador e a narradora cicerone serem também os atores que interpretam diversas figuras. Desde logo, no início do filme, Mário Barroso e Teresa Madruga apresentam-se como sendo: o ator que “vai representar e evocar um dos maiores vultos das Letras e do romance português do século XIX, Camilo Castelo Branco” (Parte I, 0:13:16) e a atriz que vai “encarnar momentos da figura de Ana Plácido” (Parte I, 0:14:18), mas na economia do filme representam também as personagens de Simão Botelho e de Teresa de Albuquerque, respetivamente. Há, pois, uma invulgar acumulação de papéis visto que os narradores que consideramos heterodiegéticos (porquanto falam na terceira pessoa, contando e comentando uma história que não é a deles) são colocados num nível intradiegético (na medida em que, por vezes, assumem a qualidade de personagens quer da história que vai sendo contada quer da obra *Amor de Perdição*).

¹³⁴ Vidé transcrição do soneto «Jorge» em “Anexos” a esta dissertação.

Um outro aspeto importante a ter em consideração prende-se com o facto de que, muito ao estilo de Camilo Castelo Branco, também Manoel de Oliveira se baseia em documentos reais para criar a sua obra. Esses documentos estão patentes no filme na forma de: cartas do escritor à sua filha Bernardina Amélia, aos seus amigos Tomás António Ribeiro Ferreira e João António de Freitas Fortuna, aos médicos Ricardo Jorge, Sousa Martins e Edmundo Magalhães Machado, textos legais como o próprio Decreto régio de 18 de junho de 1885, a participação escrita do suicídio ao Oficial de Diligências do Ministério Público e a subsequente intimação das testemunhas “[...] a fim de depor o que souberem e lhes for perguntado [...]”, imprimindo-lhe assim a verosimilhança necessária para que possa ser considerado um documentário. Por outro lado, já fizemos notar que, somados todos os tempos narrativos do filme, estes constituem uma ação muito mais longa do que a soma das partes ficcionadas. Assim, um olhar atento consegue perceber que as cenas narrativas, se bem que encenadas, e aqui estamos a lembrar-nos, particularmente, da cena do diálogo entre narradores ao cimo da escada (Parte I, 0:26:18), são distintas das cenas ficcionadas. Nos quadros cénicos, o traço distintivo que mais sobressai ao espetador é constituído pelos figurinos e a caracterização, uma vez que o cenário do interior da casa mantém-se tanto no documentário como na ficção. Mesmo sem banda sonora, seria muito fácil identificarmos e separarmos umas cenas de outras.

Deste modo, pensamos afigurar-se clara e devidamente justificada a nossa posição no que concerne à classificação do filme em causa. Trata-se, pois, de um documentário sobre o universo camiliano que, por vezes, é ficcionado para uma maior expressividade dos factos que vão sendo narrados e reforçado pelos momentos declamatórios diretamente relacionados com a temática em causa, resultando daí uma obra cinematográfica cenicamente tripartida.

Capítulo 5 - O Universo Camiliano em *O Dia do Desespero*

Entrava-se na casa por uma escada modesta, de má cantaria; um patamar, guarnecido com um banco como os que era comum ver às portas das antigas boticas, dava ao acesso da vivenda de Ceide um carácter profundamente melancólico.

Agustina Bessa-Luís¹³⁵

5.1 - A casa

A análise de um filme compreende também uma abordagem sistemática da questão cénica, pelo que importa distinguir os tipos de cenários utilizados no mesmo: «Os cenários, quer sejam de *interiores* ou de *exteriores*, podem ser reais (isto é, terem existência independente da filmagem), ou *construídas* no estúdio (no interior de um estúdio ou em pleno ar livre, nas suas instalações).»¹³⁶ Em *O Dia do Desespero*, podemos encontrar ambientes de interiores (principalmente a “Casa de Camilo”) e de exteriores (a sua envolvente e cemitério), sendo que estes últimos ocupam um menor espaço de tempo no filme. Dada a importância de que a residência do escritor se reveste na tradução do universo camiliano, na presente secção vamos focar a nossa atenção unicamente na casa de S. Miguel de Seide, acompanhando a narradora no seu périplo pela mesma.

Assim, aquela que foi a última morada de Camilo Castelo Branco, onde passou a viver com Ana Plácido desde 1863 – após a morte do marido¹³⁷ – até 1890, ano da sua morte, constitui cenário principal e real dentro do filme. Cenário principal, na medida em que a maior parte das cenas de interior e de documentário se desenrolam dentro desta casa, e cenário real, porquanto se trata, efetivamente, da vivenda habitada pelo nosso autor durante os seus últimos 27 anos de vida. Os dois amantes refugiaram-se nesta quinta no intuito de fugir aos grandes meios urbanos, como Lisboa e Porto, onde a sociedade da época era pouco indulgente relativamente a situações de mancebia¹³⁸. Numa carta a Francisco de Paula da Silva Pereira, datada de 8 de junho de 1859, Camilo refere as afrontas cometidas pelos próprios familiares de Ana Plácido, dizendo: «Estes arrastaram-na hontem até á rua, cobriram-na de affrontas, e consentiram que um homem estranho

¹³⁵ Agustina Bessa-Luís, *Camilo: Génio e figura*, Cruz Quebrada, Casa das Letras, 2008, p. 30.

¹³⁶ Marcel Martin, *op. cit.*, p. 78. Itálicos do autor.

¹³⁷ “[...] Ana e o seu primeiro filho foram reconhecidos como herdeiros do «brasileiro» [Manuel Pinheiro Alves]. Receberam muitos bens de fortuna, prédios de casas no Porto, propriedades rústicas – e uma quinta em S. Miguel de Ceide, em plena província do Minho, onde o casal vai instalar-se definitivamente.” Cf. José-Augusto França, *op. cit.*, p. 284.

¹³⁸ António Cabral, *op. cit.*, p. 268 e 270.

a ferisse a ella, e sovasse de pancadas a ama de seu filho.»¹³⁹ Numa outra carta, ao seu amigo Conselheiro Duarte Gustavo Nogueira Soares, datada de fevereiro de 1860, faz alusão à rejeição social sofrida por Ana Plácido e escreve: «Acceitei um peso immenso, e sacrifiquei-me a elle por honra do coração.»¹⁴⁰

Uma primeira imagem da casa surge-nos (Parte I, 0:12:30) num plano de conjunto (img. 3), exterior, em que a perspetiva adotada é a de profundidade de campo que nos revela, no seu primeiro plano, a folhagem amarelecida de uma árvore e, num segundo plano, o edifício em si, conforme já havíamos observado na subsecção dedicada à imagem. Junto à casa vegeta, ainda, a acácia plantada pelo filho Jorge¹⁴¹ e demora-se um cão de guarda. Se, por um lado, a folhagem referida, quando observada conjuntamente com a acácia desfolhada, nos remete para uma ideia metafórica, a da teia que entretece e prende todos os que nela caírem, por outro, vemos o cão, símbolo de fidelidade e de proteção. Assim, encontramos dois campos semânticos opostos, a representação do mal, pela teia, que aqui representa o infortúnio do qual Camilo não consegue mais libertar-se até ao dia da sua morte, e a imagem do bem, pelo cão, como dissemos símbolo de fidelidade e de proteção. O edifício domina o plano apresentado e assume relevo por aquilo que ele representa numa primeira instância: o lar protetor.

Assim, temos uma primeira abordagem à casa, essa que vemos do exterior, à luz do Sol. Mas como será ela por dentro? A imagem inicial que nos é dada do seu interior é a de uma janela emoldurada por um ambiente escuro (Parte I, 0:11:00), onde nada mais se descortina senão a luz intensa que vem de fora. Uma segunda imagem revela ao espetador um ambiente interior de penumbras, onde apenas sobressai uma janela clara que ilumina uma figura, em pose de quem medita, olhando para fora da mesma e que depois se apresenta como sendo o ator que irá encarnar a figura de Camilo Castelo Branco (Parte I, 0:13:16).

Em contraste com as ambiências acima descritas, o realizador opõe imagens claras ou com claridade de alguns dos compartimentos e zonas de passagem da casa. Primeiramente, a narradora cicerone apresenta “a saleta de trabalho e recolhimento de Ana Plácido”, que se caracteriza por ser um espaço cheio de luz, com duas janelas por onde entram raios solares (Parte I, 0:15:42) que nos transmitem uma sensação de conforto térmico. Seguidamente, numa cena de ficção, surge Ana Plácido que escreve e, depois, filmada em grande plano frontal, reage ao som de passos (Parte I, 0:16:24), olhando para cima, denunciando a presença de alguém no piso superior. A próxima perspetiva que é dada ao espetador é a da escada que une os dois pisos, vista de cima para baixo: está escuro, mas ao fundo vemos um corredor de onde vem a claridade que ilumina a escada (Parte I, 0:16:52). Surge Ana Plácido, filmada em plano picado, que denota uma posição de inferioridade

¹³⁹ Camilo Castelo Branco, “Carta I”, in Visconde do Marco (compil.), *Cartas Inéditas de Camilo e de D. Ana Plácido*, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, 1933, p. 83.

¹⁴⁰ Idem, *ibid.*, “Carta XIV”, p. 41. Itálicos do próprio autor.

¹⁴¹ António Cabral, *op. cit.*, p. 271.

da dona da casa, para logo de seguida ser filmada, pela retaguarda, a subir a escada em direção à escuridão. Dá-se então nova passagem, pois quem aparece no topo da mesma é novamente a narradora cicerone (Parte I, 0:17:32), que alude ao “salão de trabalho do escritor” – o escritório – como estando situado defronte do quarto do casal, e passa a apresentar este último, frisando o uso de camas separadas. Neste momento do filme, é dada a conhecer ao espetador apenas a ala de Ana Plácido, que se caracteriza como sendo uma zona de luz (Parte I, 0:17:46).

Para além da parte ficcionada e do documentário, Manuel de Oliveira dá lugar a uma outra forma de representação, ao introduzir um extrato de *Amor de Perdição*, obra da autoria de Camilo Castelo Branco, fazendo os atores declamar alternadamente, em diálogo epistolar, situando a personagem Simão no escritório, num ambiente escuro de onde sobressai, num segundo plano, mesmo ao fundo, uma janela fechada cuja caixilharia sugere as grades de uma prisão (Parte I, 0:19:28), e a personagem Teresa de Albuquerque, filmada em grande plano frontal, envolta pela muita claridade que vem de uma janela aberta, à sua retaguarda (Parte I, 0:19:54). Devemos aqui salientar a nítida oposição entre as duas janelas: uma fechada, relacionada com Simão na cadeia da Relação do Porto, e a outra aberta, associada a Teresa. Simão termina dizendo: “[...] apago a luz dos meus olhos, mas a luz do céu, quero-a [...]” (Parte I, 0:20:36). A seguir, dá-se uma passagem para Teresa que, cabisbaixa, se vira de costas para o espetador e sai para a esquerda, mas não em direção à luz que vem da sua retaguarda (Parte I, 0:22:34), o que insinua que nem Teresa era completamente livre.

Continuando a nossa visita à casa, passamos a ver a ala do quarto pertencente a Camilo, mais pequena, modesta e mormente iluminada pela luz da ala de Ana Plácido (Parte I, 0:22:51), como se de uma cela de um cárcere se tratasse. Podemos assim considerar que Manuel de Oliveira cria um certo paralelismo entre a casa e a prisão, pois ambas são-nos apresentadas como elementos de privação de liberdade e de uma vivência feliz – a que, no fundo, todas as quatro personagens estavam sujeitas –, por motivo de um compromisso de amor, conforme atestam as cartas de Ana Plácido e de Camilo aos respetivos amigos e que nos são citadas, no filme, pelos respetivos narradores.

Seguidamente, surge outra vez a escada, em sentido descendente (Parte I, 0:25:27). Está escuro, e Ana Plácido, descendo, conduz-nos a uma nova cena em que vemos Camilo envolto em escuridão (Parte I, 0:27:47), escrevendo uma carta, no escritório, com uma janela à sua esquerda e o que parece ser o reflexo dela nos vidros de uma porta que se encontra na parede oposta, cuja superfície funciona como espelho. Este último pormenor, à partida insignificante, remete-nos para as imagens que se projetam na retina para que as possamos ver, sendo que, para o efeito, é necessária a luz do dia. Assim, como já dissemos numa secção anterior, passamos a ter uma clara alusão ao princípio da cegueira do escritor. Esta cena alterna, nos próximos momentos do filme, com uma outra que se desenrola no quarto do seu filho Jorge, que sofre de perturbações mentais

desde a infância¹⁴². Desta forma, registamos uma figura humana de costas que se agita em sintonia com a acácia que, agora, aparece vista do interior, emoldurada pela janela, ao fundo, e que parece ter ganhado vida própria ao bater na vidraça ao sabor do vento forte (Parte I, 0:29:10). Trata-se de Jorge que grita com as suas mãos a tapar os ouvidos (Parte I, 0:29:23). Este transe é revelador da sua condição de demente e do ambiente vivido naquela casa. Acaba por tapar, similarmemente, os olhos com as duas mãos (Parte I, 0:29:32), como se também não quisesse ver. Note-se que, nesta cena, o filho passa a estar intrinsecamente ligado ao pai, pois a narradora fala da loucura do Jorge e do sofrimento e preocupação que Camilo sente por causa do seu estado de saúde (Parte I, 0:29:42). Novamente no escritório, cada vez mais escuro, Camilo prossegue a escrita da carta ao seu amigo Tomás Ribeiro (Parte I, 0:29:50) e, de repente, a câmara retoma a imagem da janela que emoldura a acácia (Parte I, 0:30:16). Repete-se toda a cena no escritório, com o autor continuando a escrever a sua missiva (Parte I, 0:30:29).

Em termos de avanço no tempo da história representada, é dada ao espetador uma referência cronológica, indicada na imagem do filme pelas seguintes palavras escritas: “Cerca de um ano mais tarde.” (Parte I, 0:35:10), seguida de uma cena no escritório, com destaque para a janela ao fundo do compartimento. Camilo escreve a um amigo e socorre-se da luz que vem da mesma a fim de poder ler melhor o que escreve. A progressão da cegueira é notória, e esse facto é atestado pela narradora que aparece em cena (Parte I, 0:35:44), vinda do lado direito da imagem, saída do escuro e que se coloca junto à janela – pormenor que nos remete para a luz da esperança – referindo os esforços que Camilo encetou junto de vários oftalmologistas de renome. O autor termina a missiva dizendo: “[...] estou pronto [...]”.

Já no final da Parte I do filme (Parte I, 0:46:46), surge uma nova imagem de Camilo a escrever fervorosamente no seu escritório. Atendamos à sequência: em primeiro plano vemos 14 castiçais acesos que se refletem nos vidros das portas da janela e de uma estante, situada à sua retaguarda, dando a ilusão que se encontra rodeado de luzes, cada vez mais necessárias à medida que a cegueira progride. É noite, ouvem-se uivos e a soada do vento, o ambiente é sinistro, e Camilo escreve que “o nevoeiro vai-se cerrando em trevas”, após o que chega a folha de carta junto à luz das velas e, num gesto de desespero, limpa os óculos para ver melhor. Repete-se a cena, chegando a folha junto às velas e lê: “o nevoeiro vai-se cerrando em trevas”. Depois, acende nelas o charuto e acaba a carta que escreve ao seu amigo, o médico Dr. Ricardo Jorge, dizendo: “O candeeiro não virá? O resto da luz vai-se apagando [...]”. Notemos, pois, como o ambiente escuro da casa reflete bem o estado de saúde físico e psíquico de Camilo. Retomaremos mais adiante esta cena, em parte dedicada aos objetos da casa, com o propósito de estabelecermos a sua relação direta com o universo camiliano.

¹⁴² *Idem, ibid.*

Continuando a nossa visita à casa, o realizador mostra a sala de visitas¹⁴³, na qual se encontra Camilo sentado, filmado em primeiro plano, junto à janela que fica do seu lado esquerdo, fumando um charuto e ditando uma carta destinada ao oftalmologista, Dr. Edmundo Magalhães, datada de 21 de maio de 1890. Em plano de meio-conjunto, é Ana Plácido quem a escreve (Parte II, 0:06:05), facto que nos confirma a incapacidade de Camilo mencionada logo no início na mesma: “[...] chamo-me Camilo Castelo Branco e estou cego.”. O ambiente é iluminado pela luz que vem da janela.

Da imagem da sala de visitas passamos para o exterior da casa. A perspetiva é a do espetador que vê a escada de acesso em cantaria e, ao cimo desta, a porta aberta que deixa entrever um interior negro, pormenor que nos remete para jazigo, em contraste com a luz clara do dia e com o verde da folhagem da acácia. Projetam-se sombras nas paredes do edifício, e a ideia de teia continua a ser sugerida. Ouvem-se chilreios de pássaros que nos transportam para um *locus amenus* cheio de vida (Parte II, 0:08:07).

Chega o dia do diagnóstico, 1 de junho de 1890, o dia do desespero. O realizador opta por nos dar, primeiramente, um plano de conjunto da sala de visitas, que se encontra fortemente iluminada com a luz que vem de duas janelas, uma lateral e outra posterior. O escritor está sentado na sua cadeira de balanço, perto da janela lateral, novamente envolto em fumo de um charuto. O Dr. Edmundo Magalhães encontra-se sentado numa poltrona, colocada ao centro da sala (Parte II, 0:11:08). Ana Plácido permanece em pé, por detrás de Camilo, dando balanço à cadeira como quem embala uma criança. Aguardam o veredito do médico (Parte II, 0:11:45).

Atendamos agora ao contraste da luz que vem da janela posterior com o ambiente escuro, à direita da imagem, do lado de Camilo, bem como ao gesto e sombra da mão do Dr. Edmundo, que se projeta em direção ao escritor, ao recusar o charuto que Ana Plácido lhe oferece (Parte II, 0:12:48). É como se o veredito fosse trevas, escuridão e morte.

Após ouvirem a opinião do médico, Ana Plácido acompanha o Dr. Edmundo Magalhães até à saída de casa. No vestíbulo, repare-se na luz rendilhada que entra pela porta de entrada e se reflete na portada de madeira da mesma (Parte II, 0:13:36). Fazemos aqui notar que as sombras que vimos anteriormente, projetadas na parede do edifício, entram também para dentro de casa, numa sugestão de invasão e de apropriação do espaço.

Já descendo a escada exterior, Ana Plácido e o médico, bem como aqueles que o irão acompanhar na viagem de regresso, ouvem um tiro de revólver (Parte II, 0:13:48). O cão de guarda ladra, dando o alarme, imprimindo ao momento uma grande tensão.

¹⁴³ Designação por nós adotada. Contudo, António Cabral, amigo de Camilo Castelo Branco, refere a mesma como tendo sido a “antiga sala do bilhar”. Idem, *ibid.*, p. 272.

Novamente na sala de visitas, vemos, em plano de meio-conjunto, Camilo desfalecido. Repare-se na luz que vem da janela, iluminando-o e provocando um jogo de claro-escuro (Parte II, 0:13:58). O escritor encontra-se entre a vida e a morte. Os atores rodeiam-no, aumentando o efeito de sombra que recai sobre o corpo que ainda respira (Parte II, 0:14:10). António Cabral relata, no seu livro, o ocorrido com as seguintes palavras: «Foi na antiga sala do bilhar, junto da janella da esquina, que, pelas 3 horas e um quarto da tarde do dia 1 de junho de 1890 [...], Camilo, convencido de que os seus olhos escurentados de sombras nunca mais enxergariam a luz do sol, desfechou na fonte direita o revolver com que pôz termo á vida, que elle diz ter-lhe sido “uma elegia continuada desde o berço até á ante camara do tribunal da morte...”»¹⁴⁴

O último espaço da casa que nos é dado ver no filme é, precisamente, o da sala de visitas, no qual se encontra Ana Plácido prestando o seu depoimento sobre a fatalidade. O ambiente de fundo da imagem é de penumbra, indiciando o luto, onde se vislumbra um vulto antropomórfico, tapado integralmente com um pano, deitado num canapé, que imediatamente associamos ao corpo de Camilo Castelo Branco, e, sobre este, um grande espelho pendurado na parede (Parte II, 0:16:53).

Face ao observado no filme e à análise que fizemos na parte do nosso trabalho destinada à casa de S. Miguel de Seide, podemos concluir que houve, da parte do realizador, uma notória oposição da claridade do exterior, mormente aquela que entra pelas várias janelas do edifício, à escuridão de muitos dos ambientes interiores da casa. Assim, não podemos deixar de salientar o relevo que é dado às janelas, enquanto fontes de luz e sinónimos de vida no exterior. Deste modo, Manuel de Oliveira faz opor ambiências escuras, fumos e sombras, que metaforicamente nos remetem para a cegueira, a planos claros ou de claridade, numa nítida alusão à esperança e a uma promessa de continuidade de vida. A casa é, pois, vista como uma antecâmara do túmulo, ou seja, do jazigo da família Freitas Fortuna, no cemitério da Lapa, no Porto. Se, primeiramente, a casa é-nos apresentada como um local de refúgio e de proteção do julgamento dos homens, logo passa a ser encarada como um espaço de privação de liberdade, padecimento, loucura e morte.

5.2 - Os objetos

Partindo do princípio de que «[s]e o cinema é linguagem, é porque ele opera com a imagem dos objectos, não com os objectos em si»¹⁴⁵, resultando daí um discurso que só a sétima arte pode proporcionar, dedicaremos esta secção ao estudo da narrativa que alguns dos objetos do filme *O Dia do Desespero* compõem.

¹⁴⁴ Idem, *ibid.*

¹⁴⁵ Christian Metz, *Communications*, n.º 5, abril, 1965, cit. *apud* Marcel Martin, *op. cit.*, p. 24.

Assim, quando integrados no *décor* de um filme, os objetos têm não só a finalidade de ajudar a compor os cenários, mas também a função de transmitir ideias e mensagens diretamente relacionadas com o tema em desenvolvimento. Através da imagem deles, o realizador consegue completar ou reforçar a narrativa, recorrendo a esses materiais inanimados que, apesar da inércia intrínseca, adquirem uma linguagem própria em contexto cinematográfico. A sua descodificação é sempre subjetiva, uma vez que, à semelhança do próprio filme, eles podem ter tantas leituras quantos os espetadores que neles reparam.

Quem já visitou «A Casa de Camilo» facilmente identifica os objetos postos em cena e percebe que o realizador selecionou criteriosamente aqueles que serviriam os seus propósitos discursivos. Além disso, de todos os objetos autênticos¹⁴⁶ que aparecem em *O Dia do Desespero*, nem todos terão essa dupla funcionalidade (decorativa e simbólica), pelo que passamos a destacar e a analisar apenas aqueles que se nos afigura terem sido colocados no *décor* com uma intencionalidade alegórica. Quanto aos restantes, para além de ornamentar, poderão constituir um referencial à época romântica e à sociedade do tempo em que os factos narrados e ficcionados aconteceram. Estamos a lembrar-nos, particularmente, das bengalas e cartolas dispostas no bengaleiro, vistos em cena quase no final do filme (Parte II, 0:13:36) e que são os acessórios de moda masculina que melhor caracterizam a burguesia do século XIX.

Seguindo sempre o fio condutor de cada um dos objetos mais emblemáticos, gostaríamos de olhar, primeiramente, para os pequenos auxiliares de escrita que aparecem dispostos na secretária de Camilo e na mesa de trabalho de Ana Plácido. São objetos que tipificam uma época em que ainda não havia sido massificado o uso da máquina de escrever e nem sequer se sonhava com a invenção da esferográfica. Referimo-nos ao papel de carta, à caneta e ao tinteiro (img. 25), (Parte I, 0:05:27) que constituem, neste filme, arquétipos da epistolografia e da literatura românticas. Neste âmbito, sobressaem ainda livros antigos em cima da secretária do escritor (Parte I, 0:13:17) e na mesa de Ana Plácido (Parte I, 0:16:02), bem como um castiçal, em destaque, em cada uma das imagens identificadas. Atrás deles, vemos móveis-estante cheios de livros que indiciam o nível cultural elevado dos donos da casa.

Para além de todos os objetos inerentes à epistolografia e à literatura, começam a surgir nas várias cenas de escrita aqueles outros utensílios cuja quantidade e tamanho, em constante crescendo ao longo do filme, vão sendo associados à progressão da cegueira de Camilo. Trata-se, pois, dos castiçais e candeeiros que poderiam otimizar a sua visão e melhorar as condições de trabalho de um romancista profissional.

¹⁴⁶ «A 17 de Março [de 1915], pelas 15 horas, declara-se um incêndio na casa de Camilo, em S. Miguel de Ceide. Móveis, livros e objectos que pertenceram a Camilo puderam, no entanto, salvar-se, porque já se encontravam em casa de netos do escritor.» Cf. João Bigotte Chorão, *op. cit.*, p. 184.

Assim, contrastando com o singelo castiçal da mesa de Ana Plácido ou com a pequena lamparina em cima da sua cómoda de quarto (Parte I, 0:18:20), que lhe seriam suficientes, vai desfilando diante do espetador toda uma panóplia de objetos de iluminação cada vez mais modernos e potentes. Começando por necessitar de um castiçal apenas em cima da secretária, Camilo depressa recorre ao auxílio de um candeeiro de azeite de três bicos (Parte I, 0:19:30).

No quarto do casal (ala de Camilo ao fundo), onde se vê uma prateleira ao longo da cama com um candeeiro de petróleo em cima (Parte I, 0:22:53), Manoel de Oliveira faz sobressair, em primeiro plano, a pequena lamparina de Ana Plácido. O antagonismo entre estes dois meios de iluminação é muito forte (img. 26).

Depois surge novamente o candeeiro¹⁴⁷ de azeite de três bicos (img. 27) destacando-se do fundo de luz diurna que vem da janela (Parte I, 0:35:08). O ambiente interior está escuro, mal se percebe o vulto de Camilo que escreve a médicos especialistas de renome. Esta cena dá-nos a ideia de um princípio de cegueira (Parte I, 0:35:35).

O romancista passa a necessitar de catorze castiçais em cima da secretária (img. 28) (Parte I, 0:46:46) para conseguir escrever. Aproxima a folha de papel de carta à luz dos mesmos para ver melhor, mas não consegue. Tira as lunetas para poder limpá-las, pensando assim poder melhorar a visão, volta a fazer o gesto e repete: “o nevoeiro vai-se cerrando em trevas”. O charuto apaga-se, esquecido no cinzeiro, evidenciando ainda mais a decrepitude de Camilo, que volta a acendê-lo num dos castiçais colocados em primeiro plano. É de noite, o ambiente da sala é escuro, soturno, uivam os lobos ao longe. Camilo escreve: “O candeeiro não virá? O resto da luz vai-se apagando. Já nem com catorze castiçais arranjo claridade suficiente para escrever” (Parte II, 0:00:36), palavras que indiciam a evolução da doença dos olhos.

Sobreveio a cegueira total, ouve-se Camilo dizendo, em voz *off*, a carta que remeteu ao Dr. Sousa Martins (Parte II, 0:02:01). As velas dos catorze castiçais continuam acesas iluminando a sala, mas a imagem é pouco nítida, conseguindo deste modo o realizador transmitir uma sensação aproximada à de uma pessoa invisual.

Finalmente, vêem-se os dois novos candeeiros de petróleo, um na mesa, colocada ao meio da sala, e o outro ao fundo, em cima do piano (img. 29) (Parte II, 0:06:05). É tarde demais. Camilo está cego. Se por um lado o número crescente de castiçais vai-nos dando um quadro do avanço irreversível da cegueira, por outro o aparecimento dos novos objetos de iluminação dão ao espetador a noção da passagem do tempo.

¹⁴⁷ António Cabral descreve este objeto da seguinte forma: «[...] grande candeeiro de latão, de três bicos, com uma bandeja enorme, para que a luz viva não ferisse demasiado os olhos moribundos de Camillo». Cf. António Cabral, *op. cit.*, p. 275.

No entanto, podemos observar no filme mais objetos que nos vão dando essa perspectiva cronológica inexorável. Trata-se, pois, dos retratos de escritor e dos relógios que aparecem em cena.

O primeiro retrato mostra-nos Camilo “no fulgor da vida” (img. 30) (Parte I, 0:13:43). Seguidamente, são apresentados dois quadros grandes, ovóides, com as fotos dos donos da casa, Camilo Castelo Branco e Ana Plácido (Parte I, 0:14:17). Mais adiante no filme, surge outro quadro do escritor, representando Camilo um pouco mais envelhecido (img. 31). É longamente exibido ao espetador (Parte I, 0:34:13-0:35:04). O tom sépia do retrato dá-lhe um aspeto ainda mais vetusto. Depois é focado um novo retrato do romancista (img. 32) (Parte I, 0:40:10), aquele que serviu de modelo ao desenho de Jorge (mostrado durante a passagem do genérico do filme), iluminado por um candeeiro de petróleo, em casa de Freitas Fortuna. O ambiente é escuro, quase lúgubre. Este quadro volta a aparecer em cena durante a leitura da carta de Camilo enviada a Freitas Fortuna (Parte I, 0:40:28), mas sem estar iluminado, aspeto que remete para a escuridão do jazigo. Por último, temos ainda um plano da parede do escritório de Camilo, com dois retratos do dono da casa, ao cimo, um de cada lado, acompanhados por dois desenhos do Jorge, entre os mesmos, e dois pequenos retratos em baixo, um de Alexandre Herculano e o outro de Almeida Garrett, estando cada um deles centrado em relação a um retrato de Camilo (Parte II, 0:04:12) e a ladear uma espada, símbolo de galhardia e de duelos por desagravos amorosos, tão frequentes na época romântica (img. 33).

Ainda incluídos no conjunto de quadros da casa, temos a destacar os desenhos do Jorge (Parte II, 0:03:28), que Camilo mandou encaixilhar “para os ter junto de si na sala onde trabalhava” e que foram colocados na parede do escritório “pela própria mão do pai” (Parte II, 0:03:12), facto que demonstra a afeição que tinha pelo seu filho louco, e mais outros dois quadros, um que representa a Liberdade (img. 34) “ou o desejo de a alcançar” pela morte (Parte I, 0:26:26), e o outro, de Gustave Doré¹⁴⁸ (img. 35) (Parte I, 0:27:23), que representa “o mundo interior de Camilo, vulcânico, desesperado”, ambos “reveladores da estranha mente de Camilo”, ou seja, representantes de uma alma conturbada.

No tocante aos relógios, vemos que «[n]o quarto, corre ao longo da cama a prateleira em que ele punha os livros que consultava ou lia deitado [...]»¹⁴⁹, plano este onde se vê a mesma, servindo de mesa-de-cabeceira, com o candeeiro de petróleo e um pequeno relógio. Este horolégio está centrado no quadro do filme, posição que lhe dá relevo pela sua função de marcador por excelência da passagem do tempo (img. 36) (Parte I, 0:22:50 e 0:24:09).

Mais adiante, aparece a narradora em ambiente escuro, referindo a carta escrita ao Dr. Sousa Martins, a quem Camilo recorre após cegueira total. Neste ponto, começa a ouvir-se o relógio

¹⁴⁸ Paul Gustave Doré (1832-1883) foi o mais marcante e produtivo ilustrador francês de meados do século XIX, tendo cultivado também a pintura, o desenho e a escultura. As suas ilustrações (9.850) caracterizam-se pela representação do fantástico, em tons cinza e com elevado nível de pormenor.

¹⁴⁹ João Bigotte Chorão, *op. cit.*, p. 78.

(Parte II, 0:05:07), começa a contagem decrescente até ao dia do desespero. A voz *off* de Camilo ditando a carta faz a passagem para a imagem do mostrador do relógio de caixa alta (Parte II, 0:05:20). Camilo realiza uma descrição pormenorizada deste relógio na sua obra *Eusébio Macário* (1879-1880)¹⁵⁰. Em ambiente escuro, continua a ouvir-se o relógio, seguidamente o espetador vê nitidamente o mostrador do mesmo em grande plano (Parte II, 0:05:21) (img. 37), enquanto se ouve a voz de Camilo em *off* dizendo: “[...] chamo-me Camilo Castelo Branco e estou cego.” (Parte II, 0:05:22).

Por fim, chega o dia do diagnóstico. Um plano de conjunto da sala de visitas mostra Camilo sentado na sua cadeira de balanço, junto da janela lateral, novamente envolto em fumo do charuto. Vê-se o relógio de caixa alta, à esquerda da imagem, que marca 15:00 horas em ponto (img. 17). O Dr. Edmundo Magalhães encontra-se sentado numa poltrona, em primeiro plano no centro da sala (Parte II, 0:11:08). Logo de seguida ouve-se o relógio bater as 15:00 horas (Parte II, 0:12:31). Terapeuticamente, não há nada que possa ser feito e o médico alija de si qualquer ónus, referindo a necessidade de ir embora. Ouve-se um tiro de revólver, o cão ladra (Parte II, 0:13:48). Eram 15:15 horas dessa tarde de 1 de junho de 1890. Seguidamente, vemos a imagem de Camilo desfalecido, com um ferimento na têmpora direita. A luz da janela ilumina-o num jogo de luz/sombra (Parte II, 0:13:58). Depois, Camilo já está envolto em sombras, mas ainda respira (Parte II, 0:14:10). O relógio continua a ouvir-se batendo as fatais 17:00 horas (Parte II, 0:16:44).

O depoimento de Ana Plácido decorre na sala de visitas que se encontra na penumbra, indiciando o luto. Contudo, vemos em destaque o grande espelho ao fundo, sobre o canapé onde repousa o corpo de Camilo (Parte II, 0:16:53) (img. 38). Este espelho arca com uma simbologia de transcendência, do além, do desconhecido, onde pensamos não haver espaço nem tempo.

Pensamos ter incidido a nossa reflexão sobre as imagens dos objetos que melhor traduzem o universo camiliano, logo, a mensagem oliveiriana. Estes objetos, apesar de inanimados, falam, ou seja, conseguem transmitir ao espetador a ideia da passagem do tempo ao longo do filme, cumprindo assim a sua função de agentes cronológicos, uns de uma forma mais explícita, como por exemplo os relógios, outros um pouco mais subtis na sua linguagem, e aqui estamos a referir-nos aos candeeiros, bem como aos retratos de Camilo Castelo Branco. Além disto, a função cronológica dos objetos em cena torna-se mais abrangente no tempo quando vemos que eles configuram simultaneamente toda uma época. Estes objetos contribuem indubitavelmente para a construção do discurso do realizador, discurso esse que, à semelhança das cartas, se pretende o mais autêntico possível.

¹⁵⁰ Camilo Castelo Branco, *Eusébio Macário: História natural e social de uma família no tempo dos Cabrais*, pref. A. M. Pires Cabral, João Bigotte Chorão (coord.), Lisboa, Expresso, 2016, p. 17.

5.3 - As personagens: família, amigos e médicos

Regra geral, um filme é composto também por figuras e figurantes designados por personagens que atuam ou fazem sentir, simplesmente, a sua influência no enredo ou no decurso da ação. Quando um filme é baseado em factos reais, as personagens são construídas, por via da norma, à imagem daqueles que existiram na realidade, ajustando-se aos atores, da forma mais aproximada, as suas personalidades, aparências, mimeses, entre outras características que facilmente possam levar o espetador a identificar cada uma das personagens em cena.

Assim, propomo-nos falar um pouco de cada uma das personagens que integram *O Dia do Desespero* e da forma como Manoel de Oliveira as mostra nesta obra. Por condicionalismos de tempo e de limites do espaço ainda disponível na nossa dissertação, não nos será possível fazer uma análise minuciosa de cada um dos intervenientes no filme, até porque, ao longo do nosso trabalho, fomos falando um pouco de todos eles.

No tocante às personagens existentes no filme em apreço, temos a destacar o protagonista, Camilo Castelo Branco (em torno do qual se constrói toda a parte ficcionada), e as personagens secundárias: Ana Plácido, o filho Jorge, a criada Balbina, o amigo de Camilo, Freitas Fortuna, e o médico Dr. Edmundo Magalhães. Surgem ainda dois figurantes que aparecem apenas no final do filme (Parte II, 0:13:48). O elenco poderá ser considerado também como conjunto de sujeitos actantes, na medida em que fazem parte da ação da narrativa fílmica. Estas personagens (exceto Balbina e os figurantes) gravitam no universo camiliano e sobre ele atuam de forma a conduzi-lo ao final trágico.

Contudo, o filme conta ainda com sujeitos não actantes nas figuras de mais dois filhos do casal, Manuel e Nuno, cuja presença se faz sentir através dos seus retratos nas paredes da sala de visitas, no âmbito da apresentação que os pais fazem deles ao Dr. Edmundo Magalhães, bem como a filha Bernardina Amélia, Tomás Ribeiro, um amigo de Camilo, e os médicos Ricardo Jorge e Sousa Martins, cuja alusão é feita pelas cartas do escritor que vão sendo citadas no filme. Nuno é ainda referido numa das cartas do pai à filha Amélia.

Com implicações diretas relativamente a Camilo, podemos agrupar os sujeitos actantes e não actantes da seguinte forma: a família, composta por Ana Plácido, Bernardina Amélia, Manuel, Nuno e Jorge; os amigos, Tomás Ribeiro e Freitas Fortuna; os médicos, Ricardo Jorge, Sousa Martins e Edmundo Magalhães. Vemos ainda estas personagens como figuras representativas de todas as mulheres, descendentes, amigos e médicos de Camilo, que fizeram, para o bem ou para o mal, parte da sua vida.

No que concerne a Ana Plácido, ela é comumente considerada o grande amor do escritor. No entanto, quem aprofunda um pouco a biografia de Camilo apercebe-se de que a paixão depressa

deu lugar ao conformismo e ao sentimento do dever e da responsabilidade de um para com o outro. Este aspeto da vida do casal, que legitima a sua união apenas em 1888, e mesmo assim contra vontade do romancista¹⁵¹, está plasmado no filme de diversas formas. Se atendermos à indiferença de Ana Plácido para com o sofrimento de Camilo (Parte I, 0:37:25) e à atitude resignada com que lhe escreve as cartas quando este já o não pode fazer (Parte II, 0:07:22), ficamos com a ideia de que esse ‘grande amor’ havia acabado há muito tempo. Esta vivência pessoal transpô-la Camilo para as suas obras. Óscar Lopes desenvolve a questão dos amores frustrados da seguinte forma:

Há cerca de quarenta anos surgiu uma tese célebre, que diz respeito a toda a literatura europeia, a tese de Denis de Rougemont, que, do ponto de vista de uma ética severamente cristã, procura demonstrar que toda a tradição literária do amor-paixão, desde os séculos XII e XIII, isto é, desde o romance de Tristão e Isolda, representa uma heresia conscientemente anticristã, porque, no fundo, o que por exemplo há de comum a todas as variantes do esquema passional camiliano apontado é uma mística, segundo a qual o amor humano é o *sagrado* por excelência, porque essencialmente incomensurável com a vida: realizar o amor em vida acarretaria o tédio, a saturação, a morte do próprio amor; mas, por outro lado, os obstáculos intransponíveis acarretam a morte dos amantes. Por isso, os *Doze Casamentos Felizes* não têm praticamente história posterior ao casamento [...]. Quando a história continua para além do casamento tal como acontece em *Amor de Salvação* e em *Coração, Cabeça e Estômago*, qualquer leitor sensível se apercebe de uma contradição em Camilo: por um lado, não há dúvida de que ele ironiza os seus desfechos passionais desventurados, num jeito de auto-sátira, aliás muito seu característico; mas, por outro lado, sente-se que ele não toma também a sério o seu *happy end* rural burguês, que está em evidente contraste com o seu próprio temperamento. No fundo, com todos os contrapesos de ironia, que também figuram sempre dentro dos próprios enredos passionais, a preferência de Camilo está com a tragédia, com a falta de medida comum entre a paixão e a vida, e com a apetência de morte da paixão, que ele trata de satisfazer a qualquer pretexto novelesco.¹⁵²

Inúmeras cartas aos respetivos amigos e amigas atestam, na realidade, isso mesmo. Sabemos também que a viscondessa de Correia Botelho acabou por abdicar da sua atividade de escritora para passar a ter um papel de menor relevo, ajudando o romancista nas suas pesquisas, escrevendo-lhe cartas e administrando a quinta de S. Miguel de Seide. Por outro lado, o quotidiano passado com dois filhos problemáticos, Jorge, que sofria de perturbações mentais, chegando a incendiar os canaviais dos vizinhos, a espancar os criados e os transeuntes¹⁵³ e a ameaçar de morte a própria mãe¹⁵⁴, e Nuno, que era irresponsável, desordeiro, incapaz de trabalhar, reunindo ainda os vícios do álcool e do jogo, inviabilizava qualquer idílio amoroso.

¹⁵¹ Camilo considerava o seu casamento com Ana Plácido nos seguintes termos: «[...] tolíce matrimonial [...] pudor de velhos [...]» Cf. Camilo Castelo Branco, “Carta XCV”, in *Cartas de Camillo Castello Branco a Thomaz Ribeiro*, pref. Branca de Gonta Colaço, Lisboa, Portugália, 1922, p. 89, livro pedido in <https://archive.org/details/cartasdecamillo00cast> (acesso em 27/07/2017).

¹⁵² Óscar Lopes, *Álbum de Família*, Lisboa, APE, licença editorial por cortesia de Editorial Caminho, 2001, p. 52-53. Itálicos do autor.

¹⁵³ Camilo Castelo Branco, “Carta LXXXIV”, in *Cartas de Camillo Castello Branco a Thomaz Ribeiro*, pref. Branca de Gonta Colaço, Lisboa, Portugália, 1922, p. 82, livro pedido in <https://archive.org/details/cartasdecamillo00cast> (acesso em 27/07/2017).

¹⁵⁴ Cf. Camilo Castelo Branco, “Carta XLI” e “Carta LXVII”, in *Cartas de Camillo Castello Branco a Thomaz Ribeiro*, pref. Branca de Gonta Colaço, Lisboa, Portugália, 1922, p. 54 e 71, livro pedido in <https://archive.org/details/cartasdecamillo00cast> (acesso em 27/07/2017).

Em contraste com estes dois filhos, surge logo no início do filme, em intertítulo de referência, Bernardina Amélia que foi o alento do pai na sua última e dolorosa caminhada até ao fim, mantendo uma regular e recíproca correspondência, conforme podemos deduzir do filme. Numa carta¹⁵⁵ a Tomás Ribeiro, de 30/05/1881, Camilo fala desta filha, de seu marido António Francisco de Carvalho e da neta Camila. Nuno, após a morte do escritor, contestou que esta fosse filha de Camilo “num deplorável opúsculo”¹⁵⁶, mas esta filha foi sempre reconhecida pelo pai e pelos restantes membros da família, enquanto ele viveu.

Também sobre Manuel pairou sempre a dúvida relativamente à sua verdadeira paternidade. Apesar de ter os sobrenomes Pinheiro Alves, sabemos que quando este faleceu, Camilo sofreu como se de um filho se tratasse. A este respeito, chamamos a atenção para a agitação de Camilo, na sua cadeira de balanço, no momento em que Ana Plácido refere estes apelidos ao apresentar o retrato de Manuel ao Dr. Edmundo Magalhães (Parte II, 0:12:25). O incómodo é notório, pois o escritor deveria estar ciente de que era o pai biológico.

No que respeita à constelação de amigos com quem Camilo convivia e se correspondia assiduamente, poderíamos aflorar aqui alguns dos mais conhecidos do público em geral, como o indefetível José Cardoso Vieira de Castro (1837-1872), mas seriam bastantes e estaríamos a desviar-nos do escopo desta secção. Assim, vamos focar-nos naqueles que são referidos através das cartas de Camilo.

Tomás António Ribeiro Ferreira (1831-1901), comumente conhecido por Tomás Ribeiro, formou-se em Direito pela Universidade de Coimbra. Para além de político, foi também publicista, poeta e escritor ultrarromântico. Como foi um dos amigos mais próximos do romancista, Manoel de Oliveira escolheu-o para constituir personagem não actante no filme, através das cartas que Camilo lhe dirige. Aliás, a poetisa Branca de Gonta Colaço¹⁵⁷ reuniu, no livro intitulado *Cartas de Camillo Castello Branco a Thomaz Ribeiro*, um conjunto significativo de cartas¹⁵⁸ escritas pelo escritor a este seu amigo, entre 1873 e 1890, que dão precisamente testemunho, não só do

¹⁵⁵ Camilo Castelo Branco, “Carta XX”, in *Cartas de Camillo Castello Branco a Thomaz Ribeiro*, pref. Branca de Gonta Colaço, Lisboa, Portugal, 1922, p. 39, livro pedido in <https://archive.org/details/cartasdecamillo00cast> (acesso em 27/07/2017). Ver também notas a esta mesma carta, p. 115.

¹⁵⁶ Cf. Camilo Castelo Branco, “Carta XX”, in *Cartas de Camillo Castello Branco a Thomaz Ribeiro*, pref. Branca de Gonta Colaço, Lisboa, Portugal, 1922, p. 39, livro pedido in <https://archive.org/details/cartasdecamillo00cast> (acesso em 27/07/2017). Ver também notas a esta mesma carta, p. 115.

¹⁵⁷ Branca Eva de Gonta Syder Ribeiro (1880-1945) era filha de Tomás António Ribeiro Ferreira e casou com o ceramista Jorge Rey Colaço.

¹⁵⁸ Cf. Camilo Castelo Branco, “Carta LIII”, “Carta LIV”, “Carta LX”, “Carta LXI”, “Carta LXII”, “Carta LXXII”, “Carta LXXXII”, “Carta LXXXV”, “Carta XCIII”, “Carta XCIV”, “Carta C”, “Carta CII”, “Carta CIV”, “Carta CV”, “Carta CVI”, “Carta CVII”, “Carta CVIII”, “Carta CX”, “Carta CXII”, “Carta CXIV” e “Carta CXV”, in *Cartas de Camillo Castello Branco a Thomaz Ribeiro*, pref. Branca de Gonta Colaço, Lisboa, Portugal, 1922, p. 61-62, 62-63, 66-67, 67-68, 68, 75, 81-82, 83, 87-88, 88-89, 92-93, 94, 95, 96, 96-97, 98-99, 99-100, 100 e 101, livro pedido in <https://archive.org/details/cartasdecamillo00cast> (acesso em 27/07/2017).

implacável avanço da doença dos olhos, mas também da degradação do estado físico e psíquico de Camilo Castelo Branco.

A relevância da amizade de Tomás Ribeiro está plasmada numa carta¹⁵⁹ em que Camilo pediu a intercessão deste Ministro para que Nuno Castelo Branco fosse bem-sucedido na missão que teve junto do rei D. Luís I, a fim de tentar obter despacho favorável de molde a assegurar que nada faltasse a Ana Plácido, Nuno e Jorge, caso a família ficasse sem recursos para sobreviver. Este amigo de Camilo Castelo Branco prefaciou ainda alguns dos livros do romancista, dedicou-lhe a obra *Dissonâncias* (1890) e auxiliou-o no decurso da sua prolongada doença, recebendo-o assiduamente na quinta que tinha em Carnaxide¹⁶⁰.

O outro grande amigo do escritor, eleito pelo realizador para constar como personagem secundária da parte ficcionada do filme, e que é citado também pela longa carta¹⁶¹ que Camilo lhe dirigiu em 15 de julho de 1889, foi João António de Freitas Fortuna (1840-1899), comerciante capitalista que cedeu, efetivamente, o jazigo da sua família para que o corpo de Camilo fosse a enterrar no cemitério da Lapa, no Porto, a pedido do escritor. Do facto resulta a importância deste vulto da alta sociedade portuense para que o universo camiliano se feche em torno de si mesmo, na medida em que Freitas Fortuna simboliza o fim do homem e o início da perpétua lembrança do escritor pela obra que deixou às gerações vindouras:

Por essa mesma época, ainda numa carta a Tomás Ribeiro, o escritor vaticina a projecção futura da sua Obra, no tom chocarreiro que lhe era familiar. Afirma que estava a dois passos da sepultura, mas prevê «os romancistas do século XX a exumarem-nos e a mentir por nossa conta, em 8.º português, dezenas de volumes. Como os nossos netos hão-de entreter-se comigo, ó Tomás Ribeiro!»¹⁶²

Do seu microcosmos familiar, o corpo de Camilo levava “ao peito os retratos da esposa, dos dois filhos Nuno e Jorge, e da netinha Flora, assim como um crucifixo que oferecera ao glorioso escritor o Reverendo Sebastião Leite de Vasconcelos e que ele trazia constantemente ao peito.”¹⁶³

Por fim e para que o universo de Camilo fique devidamente representado, temos ainda a considerar toda a plêiade de médicos de que o romancista soube sempre rodear-se¹⁶⁴. Na verdade, o seu mau

¹⁵⁹ Camilo Castelo Branco, “Carta CIX”, in *Cartas de Camillo Castello Branco a Thomaz Ribeiro*, pref. Branca de Gonta Colaço, Lisboa, Portugália, 1922, p. 97-98, livro pedido in <https://archive.org/details/cartasdecamillo00cast> (acesso em 27/07/2017).

¹⁶⁰ A este respeito, Branca de Gonta Colaço escreve à sua irmã Irene, em jeito de preâmbulo deste seu livro, o seguinte: «O *Camillo*, telegraphava; escrevia, partia, chegava, trovejáva, barafustáva eternamente, e eternamente ameaçava ceus e terra de dar um tiro na cabeça, com um maldito *revolver* que para tão sinistro designio trazia sempre na algibeira.» Cf. Camilo Castelo Branco, “Carta á Minha Irmã”, in *Cartas de Camillo Castello Branco a Thomaz Ribeiro*, pref. Branca de Gonta Colaço, Lisboa, Portugália, 1922, s/p, livro pedido in <https://archive.org/details/cartasdecamillo00cast> (acesso em 27/07/2017).

¹⁶¹ Camilo Castelo Branco, *Camillo de Perfil: Traços e notas, cartas e documentos inéditos*, Paris / Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1914, p. 286-288, livro pedido in <https://archive.org/details/camillodeperfil00cabr> (acesso em 12/09/2017).

¹⁶² Alexandre Cabral, *op. cit.*, p. 224.

¹⁶³ Palavras extraídas do filme *O Dia do Desespero*, (Parte II, 0:20:08).

¹⁶⁴ Veja-se, a este respeito, Maximiano Lemos, *Camillo e os Médicos*, Porto, Modo de Ler, 2012.

estado de saúde, a compleição fraca e a cegueira propiciaram uma constante procura de clínicos e de prescrições que o aliviassem dos seus padecimentos e impedimentos. Em diversas cartas¹⁶⁵ que escreveu a Tomás Ribeiro, refere às vezes os médicos a quem recorria em desespero ou com alguma esperança de cura. Assim, surgem nomes como Dr. Jorge Castelo Branco, de Vila Real, que o vai «desenganar», Dr. Soares Ferreira, de Santo Tirso, que promete salvá-lo, Dr. Gama Pinto, que o visita em 1888 e lhe dá a estimativa de oito meses até à cegueira total, e o Dr. Almeida, que vê como uma espécie de tábua de salvação.

Para além destes terapeutas, merecem especial destaque da nossa parte, porquanto são citados pelas cartas ou pela narradora no filme em análise, tendo um papel mais de ‘estrelas funestas’ do que ‘estrelas propícias’, o Dr. Ricardo Jorge, amigo a quem Camilo apelou “como um naufrago”, dizendo que “já nem com catorze castiçais arranjo claridade suficiente para escrever”¹⁶⁶, palavras que atestam a progressão da sua cegueira, e o Dr. Sousa Martins, médico contactado logo após a cegueira total. No tocante ao Dr. Edmundo Magalhães Machado, este médico reveste-se de uma importância especial. É citado em carta de 21 de maio de 1890, ditada por Camilo a Ana Plácido, e aparece no final, como personagem secundária da parte ficcionada, para, como sabemos, dar o fatídico veredito.

Desta forma, Manoel de Oliveira congrega em apenas três médicos as várias fases da doença por que passou o escritor, ou seja, princípio, meio (ainda com uma réstia de esperança) e fim, com desespero total.

¹⁶⁵ Camilo Castelo Branco, “Carta LIV”, “Carta LXXII”, “Carta C”, “Carta CXIV”, in *Cartas de Camillo Castello Branco a Thomaz Ribeiro*, pref. Branca de Gonta Colaço, Lisboa, Portugal, 1922, p. 62-63, 75, 92-93 e 100, livro pedido in <https://archive.org/details/cartasdecamillo00cast> (acesso em 27/07/2017).

¹⁶⁶ Palavras extraídas do filme *O Dia do Desespero* (Parte II, 0:00:46).

Capítulo 6 - Transposições da Literatura para o Cinema

Conforme já foi oportunamente referido, todo o universo de Camilo Castelo Branco girava muito à volta de uma estrela chamada literatura. De maneira que seria impossível conceber um filme versando sobre este escritor sem que não fosse posta a tónica fundamental em torno desta vertente tão importante da sua vida. Importante será, pois, vermos como Manoel de Oliveira transpõe a literatura romântica para o seu cinema. Em *O Dia do Desespero* há várias destas referências, umas mais subtis do que outras, mas todas elas acabam por nos evocar os ambientes e temas tão caros aos românticos.

Desde logo, no início do filme, o *locus horrendus* está bem patente na cena de exterior em que é exibida a paisagem de uma densa floresta através da qual passa um trem (img. 39) (Parte I, 0:10:28). Chove copiosamente, está escuro, e aqui o mau estado do tempo atmosférico é reforçado pelas palavras de Camilo numa carta dirigida a Bernardina Amélia, em que o autor confessa à filha o seguinte: “[...] eu já estava farto de sol, quero que o céu vista a cor negra da minha alma”. A propósito de encenações, Marcel Martin explica-nos que uma das conceções gerais do cenário é o «*Impressionista*: o cenário (a paisagem) é escolhido em função da dominante psicológica da acção, condiciona e reflecte, ao mesmo tempo, o drama das personagens; é a *paisagem-estado de alma*, apreciada pelos românticos.»¹⁶⁷ Neste caso concreto, o ambiente natural sombrio e a chuva estão associados à tristeza e ao sofrimento de Camilo. Mais adiante no filme, encontramos outras cenas, nestes casos de interior, em que podemos ouvir novamente o som da chuva (Parte I, 0:35:22) ou os uivos de lobos (Parte II, 0:00:08), sendo ambos associados ao ambiente sepulcral do escritório de Camilo.

Um outro tema literário nitidamente romântico é o da morte. Apesar de perpassar todo o filme, desde o seu início até ao fim pela recorrência aos ambientes escuros, a representação da morte está presente sobretudo no vulto negro de Ana Plácido quando desce a escada lentamente (Parte I, 0:25:22), na imagem da roda do carro fúnebre com o seu pano negro (Parte II, 0:19:23-0:20:40) e na vista do jazigo (Parte II, 0:20:02).

Os temas da loucura e da bastardia eram muito frequentes na literatura romântica, nomeadamente na obra camiliana, como já havíamos referido anteriormente. A loucura, do filho adúltero, está

¹⁶⁷ Marcel Martin, *A Linguagem Cinematográfica*, trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares, Lisboa, Dinalivro, 2005, p. 79. Itálicos do autor.

patente em toda a cena de Jorge movimentando-se como a acácia ao sabor do vento e gritando em transe (Parte I, 0:29:13).

Temos ainda a considerar o subjetivismo, a centralidade no eu, que são transpostos para o filme através da preferência na captação de imagens das personagens em planos de meio-conjunto e primeiro plano, bem como pela encenação de Ana Plácido a mirar-se em frente a um espelho, unicamente concentrada em si mesma (Parte I, 0:36:52). Aqui o espelho assume a função de objeto privilegiado para o reforço da imagem que temos de nós mesmos.

Para além das transposições da literatura para o cinema, encontrámos também marcas da literatura camiliana no filme em análise, que merecem o nosso destaque. Assim, uma das obras abordadas explicitamente no filme é *Amor de Perdição*, não só pelo facto de serem declamados trechos epistolares deste romance em determinada parte do filme (Parte I, 0:19:20), mas também por haver alguma intertextualidade temática entre o excerto da obra literária camiliana e o filme, isto é, a inviabilidade do amor terreno. De facto, apesar de serem amantes e de terem constituído família juntos, sabemos que Camilo e Ana Plácido não tinham uma vida conjugal muito feliz, sobretudo nos últimos anos de vida do escritor.

Outra das obras citadas que ouvimos na voz do ator que interpreta Camilo é, precisamente, *Amor de Salvação*. O conteúdo dos pequenos excertos citados constitui uma expressão muito pessoal dos sentimentos de Camilo (Parte I, 0:11:06, 0:11:40). Nestes pontos, ouve-se a voz *off* do romancista dizendo:

«A casa, onde vivo, rodeiam-na pinhais gementes, que sob qualquer lufada desferem suas harpas. Este incessante soído é a linguagem da noite que me fala: parece-me que é a voz dalém-mundo, um como borborinho que refere longe às portas da eternidade.

[e]

Se eu não amasse de preferência o sossego do túmulo, amaria o rumor destas árvores, o murmúrio do córrego onde vou cada tarde ver a folhinha seca derivar na onda límpida; amaria o pobre presbitério, que há trezentos anos acolhe em seu seio de pedra bruta as gerações pacíficas, ditosas, e incultas destes selvagens felizes que tão iluminadamente amaram e serviram o seu Criador.»¹⁶⁸

Desta forma, Manoel de Oliveira consegue levar para o filme muito para além da obra mencionada, expõe também o lado mais sombrio de escritor. Através destas passagens, o romancista aproximou-se muito de si mesmo, e Manoel de Oliveira viu nessa faceta uma forma de introduzir o espetador na “estranha mente de Camilo”.

Por outro lado, a citação dos dois tercetos do soneto «Jorge», dedicado pelo pai ao seu filho louco (Parte II, 0:03:31), serve igualmente os propósitos do realizador em fazer chegar a mensagem de desespero em que o escritor se encontrava quando redigiu este poema:

¹⁶⁸ Camilo Castelo Branco, *Amor de Salvação*, cit. apud João Bigotte Chorão, *op. cit.*, p. 43.

JORGE

Constantemente vejo o filho amado
Na minha escuridão, onde fulgura
A estática pupila da loucura,
Sinistra luz dum cérebro queimado!

Nas rugas de seu rosto macerado
Transpira a cruciantíssima tortura
Que escurentou na pobre alma tão pura
Talento, aspirações... tudo apagado!

Meu triste filho, passas vagabundo
Por sobre um grande mar calmo, profundo,
Sem bússola, sem norte, e sem farol!

Nem gozo nem paixão te altera a vida!
Eu choro sem remédio a luz perdida...
Bem mais feliz és tu, que vês o sol.

(*Jornal da Manhã*, 06/06/1890)¹⁶⁹

Encontrámos ainda em *O Dia do Desespero* algumas marcas subtis da literatura universal, como é o caso do aforismo de George Sand¹⁷⁰ (1804-1876), considerada a maior escritora francesa, romancista e memorialista, que adotou este pseudónimo para conseguir ser aceite num meio literário que não valorizava a criação literária feminina. Ana Plácido identificava-se muito com esta escritora, não só pela sua postura descomplexada, mas também pela necessidade de escrever sob pseudónimos masculinos como Gastão Vidal de Negreiros, Lopo de Sousa e Pedro de Sousa¹⁷¹. Segundo Jacinto Prado Coelho, «De George Sand, Camilo conhecia, pelo menos, *Lélia* (1833) e *La Petite Fadette* (1849).»¹⁷² O aforismo citado pela narradora durante o filme, e que Ana Plácido fez antepor ao seu livro *Herança de Lágrimas* (1871), remete precisamente para a vulnerabilidade da mulher do século XIX face a uma sociedade que estabelecia e legitimava a supremacia masculina em relação ao género oposto (Parte I, 0:39:29), conforme transcrição e tradução do mesmo a seguir:

Les femmes s'imaginent être des anges et avoir reçu du ciel la mission et la puissance de sauver tous ces don Juan; mais comme l'ange de la légende, elles ne les convertissent pas, et elles se perdent avec eux.¹⁷³

As mulheres imaginam-se como anjos e ter recebido do céu a missão e o poder de salvar todos estes don Juan; mas como o anjo da lenda, elas não os convertem, e elas perdem-se com eles.

(tradução nossa)

¹⁶⁹ Camilo Castelo Branco, *Obras Completas*, ed. de Justino Mendes de Almeida, Porto, Lello & Irmão, 1990, vol. XI, p. 215.

¹⁷⁰ George Sand é o pseudónimo de Amandine Aurore Lucile Dupin. Esta escritora tinha por hábito fumar em público, atitude que era completamente inusitada nas mulheres da época.

¹⁷¹ WIKIPÉDIA, “Ana Plácido”, in https://pt.wikipedia.org/wiki/Ana_Pl%C3%A1cido (acesso em 14-09-2018).

¹⁷² Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.* p. 129.

¹⁷³ George Sand, *Lélia*, cit. *apud* Lopo de Sousa (pseud. de Ana Augusta Vieira Plácido), *Herança de Lágrimas*, Guimarães, Redação Vimaranesense, 1871, livro pedido in <http://purl.pt/14769/1/index.html#/3/html> (acesso em 13/09/2018).

De uma forma ainda mais impercetível, encontramos ainda uma alusão indireta à literatura através do quadro de Gustave Doré (1832-1883), que, como já dissemos, foi um dos mais marcantes e produtivos ilustradores de livros na época romântica. Contam-se entre os seus trabalhos a ilustração de obras universais como *Dom Quixote de la Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes (1547-1616), *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1265-1321), a *Bíblia* ou *Contos de Fadas*, de Charles Perrault (1628-1703), entre outras.

Para finalizar, podemos ainda considerar o intertítulo (Parte I, 0:05:44) através do qual Manoel de Oliveira exhibe uma questão do poeta augustiniano Públio Virgílio Maro (70 a.C.-19 a.C.), autor das *Éclogas*, das *Geórgicas* e da *Eneida*, sua *magnum opus*. Uma vez mais o realizador parece conseguir revelar a presença camiliana pela subtil alusão à formação latinista do escritor, recorrendo para o efeito a uma pequena referência à literatura clássica: “Pode caber tanto rancor na alma dos deuses?”. Por outro lado, a ideia do fatalismo e do destino trágico, inerentes ao pensamento da época romântica, parece estar subjacente nesta frase.

Capítulo 7 - Conclusões

Ao darmos por terminada a nossa dissertação, fica-nos a ideia de que outro tanto poderia ter sido dito ou outros aspetos poderiam ter sido desenvolvidos, mas as limitações de tempo e de texto condicionaram o nosso trabalho. De facto, o universo camiliano, com tudo o que ele compreende, é imenso. Desde a literatura, plasmada na sua vasta obra, até tudo e todos aqueles que fizeram parte da sua vida, olhados no seu conjunto, constituem um manancial temático quase inesgotável ao serem tantas as possibilidades de abordagem que poderíamos ter feito à sua vida, a partir do filme *O Dia do Desespero*. Apesar de ser uma longa-metragem breve, com cerca de 72 minutos no total, consideramo-la de uma riqueza invulgar no tocante ao ensejo de uma análise crítica, tanto no campo literário, sobretudo através da figura de Camilo, como no campo cinematográfico, designadamente na interpretação da sua narrativa fílmica.

Assim, nesta fase final do nosso trabalho, cumpre-nos fazer um balanço e salientar aqui as principais ideias aduzidas através do nosso estudo. No tocante ao nosso primeiro quesito, ou seja, identificar e explicitar, exemplificando, os recursos cinematográficos privilegiados por Manoel de Oliveira na construção da narrativa do filme em análise, de molde a dar-nos a conhecer o universo de Camilo, abordámos paulatinamente cada um deles para depois os englobarmos num todo funcional indissociável que se traduz por um particular conceito de fazer cinema, isto é, a arte cinematográfica oliveiriana.

No elaborado tecido de *O Dia do Desespero*, no qual se entretecem a palavra, a imagem e a música para formar um todo tematicamente coerente, tudo se nos afigura pensado ao mais ínfimo pormenor. Desde a seleção de textos constituída, na sua maioria, por cartas escritas pelo próprio romancista, que nos dão a conhecer as suas maiores preocupações e padecimentos, passando pelos cenários exteriores e interiores, impregnados de uma atmosfera romântica onde os ambientes escuros predominam, bem assim como pelas cores que são simbolicamente introduzidas na imagem, ou pela linguagem dos objetos escolhidos com critério, até à música pertinentemente introduzida em cenas, que se nota que o realizador pensou a sua obra. Este facto induz-nos a tomar uma atitude contemplativa face ao filme e a dele extrair as nossas conclusões.

Relativamente à palavra, depois de verificarmos minuciosamente por que meios ela se manifesta, podemos concluir que ela ocorre na película de duas formas distintas: por via oral (falas) dos intérpretes e das vozes em *off*, e pelo recurso à filmagem da palavra escrita, na forma de intertítulos que nos fazem recordar o cinema mudo. Não constituindo uma novidade cinematográfica, este processo de concomitância da palavra não deixa de ter uma atualização assinalável em *O Dia do Desespero*.

É de salientar também a singularidade de Manoel de Oliveira ao privilegiar o uso de câmara fixa na captação das imagens das personagens do filme em apreço, inculcando nelas um cunho dramático que evoca as representações teatrais. Por outro lado, a ênfase dada à figura humana filmada da cintura ou do peito para cima e a centralidade que é dada, por via deste realce, a cada personagem, conduz-nos aos temas do egocentrismo, do subjetivismo e à focalização interna, tão característicos do Romantismo. Por outro lado, o realizador obtém, deste modo, uma maior aproximação ao rosto dos atores, por conseguinte, aos seus olhos, remetendo o espetador para o problema da cegueira de Camilo Castelo Branco.

No campo da banda sonora do filme, indissociável da palavra e da imagem como já referimos, podemos perceber um esquema musical que faz despertar emoções e que é um poderoso aliado da expectável harmonia e continuidade entre cenas, na medida em que contrapõe, alternadamente, momentos musicais de tons mais baixos e suaves a tons mais solenes, vibrantes e sonoros, proporcionando ao espetador o equilíbrio emocional necessário à captação e manutenção da sua atenção. Por outro lado, os temas musicais wagnerianos escolhidos pelo realizador estão harmoniosamente bem enquadrados, não só pela época em que todos eles foram produzidos, ou seja o Romantismo, como também pela história das principais personagens de uma das óperas selecionadas, a obra *Tristão e Isolda*, que de certa forma se aproxima da história de Camilo e de Ana Plácido no que diz respeito à vivência de um amor proibido.

No concernente à classificação do filme, permitimo-nos propor uma classificação diferente da do realizador, sendo que para nós se trata de um género híbrido, isto é, de um documentário ficcionado com características muito próprias, porquanto está dividido em duas dimensões distintas: o documentário com as suas cenas claramente narrativas e que ocupa grande parte do filme, e a ficção que é composta por todas as cenas intercalares, dramatizadas, através das quais o realizador procura recriar uma parte da vida de Camilo. Acresce ainda salientar uma terceira dimensão: a declamação de excertos de textos de Camilo que estão diretamente relacionados com a temática em causa. Trata-se, pois, como já foi dito, de um documentário sobre o universo camiliano que, por vezes, é ficcionado para uma maior expressividade dos factos que vão sendo narrados e reforçado pelos momentos declamatórios, resultando daí uma obra cinematográfica cenicamente tripartida. Esta é a nossa modesta proposta de tipificação do filme, que não pretendemos seja vinculativa. O nosso argumento é passível de ser mais desenvolvido, melhorado ou até rebatido. No nosso entendimento, o filme é bem mais complexo do que aparenta ser, pelo que outras apreciações servirão, certamente, para enriquecer este nosso estudo.

No tocante à casa de S. Miguel de Seide, ela surge como o centro polarizador da maior parte das cenas, constituindo por isso cenário principal. Por outro lado, ela afigura-se-nos ser representada, numa primeira instância, como um casulo protetor e local de isolamento, introspeção e inspiração, para depois passar a ser apresentada como um espaço de privação de liberdade, padecimento, loucura e morte, muito ao gosto romântico. Conforme foi salientado, Manuel de Oliveira opõe

notoriamente a claridade do exterior, mormente aquela que entra pelas várias janelas do edifício, à escuridão de muitos dos ambientes interiores da casa. Faz ainda contrapor ambiências escuras, fumos e sombras, que metaforicamente nos remetem para a cegueira, a planos claros ou de claridade, numa nítida alusão à esperança de cura que o escritor sentia e que está plasmada nas várias tentativas que fez junto de médicos de renome. Deste modo, a casa é mostrada como uma antecâmara do túmulo que no final se concretiza pela exibição prolongada do jazigo da família Freitas Fortuna, no cemitério da Lapa, no Porto.

Muito associados ao núcleo familiar, surgem-nos os objetos da casa que melhor traduzem o universo camiliano. Eles contribuem indubitavelmente para a construção do discurso do realizador, constituindo uma parte relevante da linguagem fílmica oliveiriana. Quando olhados nos vários momentos em que vão aparecendo no filme, apesar da sua característica inerte, os objetos transmitem-nos a ideia da passagem do tempo ao longo de várias cenas, cumprindo assim a sua função de agentes cronológicos, uns de uma forma mais explícita, como por exemplo os relógios, outros um pouco mais subtis na sua linguagem, e aqui referimo-nos aos candeeiros, bem como aos retratos de Camilo Castelo Branco. Por outro lado, os castiçais e os candeeiros que vão surgindo cada vez mais potentes, dão ao espetador a noção do estado de evolução da cegueira do escritor. Além disto, a função cronológica dos objetos em cena torna-se mais abrangente no tempo quando vemos que eles configuram simultaneamente toda uma época, o Romantismo.

Por seu turno, as personagens apresentam, igualmente, algumas singularidades oliveirianas. Os atores que mais aparecem em cena, Teresa Madruga e Mário Barroso, começam por apresentar-se e por dizer as figuras que vão encarnar. Concomitantemente, verificamos que estes dois atores representam também os narradores da história que vai sendo contada, bem como interpretam, em cena declamativa, as personagens do romance *Amor de Perdição*, Simão Botelho e Teresa de Albuquerque. Esta economia de atores é complementada por sujeitos actantes nas figuras do filho Jorge, da criada Balbina, do amigo de Camilo, Freitas Fortuna, e do médico Edmundo Magalhães. Surgem ainda dois figurantes no final do filme. Contudo, o filme conta ainda com sujeitos não actantes nas figuras de mais dois filhos do casal, Manuel e Nuno, cuja presença se faz sentir através dos respetivos retratos, bem como a filha Bernardina Amélia, Tomás Ribeiro, um amigo de Camilo, e os médicos, Ricardo Jorge e Sousa Martins, cuja alusão é feita através das cartas do escritor que vão sendo citadas ao longo do filme.

Por último, gostaríamos de salientar a tónica colocada por Manoel de Oliveira em torno da literatura romântica por meio de transposições da mesma para o filme em apreço, constituindo este um meio de linguagem cinematográfica bastante assinalável. Assim, o realizador apresenta telas que evocam o *locus horrendus* por meio de ambientes escuros e atmosferas pluviosas ou por meio da associação de sons sinistros (uivos de lobos e assobio de vento) a determinadas imagens. O tema da morte também está expresso através do vulto negro de Ana Plácido, do foco que é dado à roda do carro fúnebre, com o seu pano negro, e da exibição da imagem do jazigo da família

Freitas Fortuna. Outros dois temas recorrentes na literatura romântica são a loucura e a bastardia que, em *O Dia do Desespero*, estão patentes na encenação da loucura do filho adúltero, Jorge Castelo Branco. Não podemos deixar de referir o subjetivismo, a centralidade no eu, tão ao gosto dos românticos, e que são transpostos para o filme por meio da captação de imagens dos atores em planos de meio-conjunto e primeiro plano, aspeto que induz o espectador a concentrar-se no ‘eu’ das personagens.

Para além das transposições acima destacadas, encontramos também marcas da literatura romântica no filme estudado, nomeadamente através das referências às obras camilianas, *Amor de Perdição*, *Amor de Salvação* e ao soneto “Jorge”.

Bibliografia geral

BAECQUE, Antoine de, PARSI, Jacques, *Conversas com Manoel de Oliveira*, Porto, Campo das Letras, 1999.

BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi, *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica: O caso de Amor de Perdição*, pref. Vítor Aguiar e Silva, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

BESSA-LUÍS, Agustina, *Camilo: Génio e figura*, Cruz Quebrada, Casa das Letras, 2008.

CABRAL, Alexandre, *Camilo Castelo Branco: Roteiro dramático dum profissional das letras*, Lisboa, Terra Livre, 1980.

_____, *Camilo de Perfil: Traços e notas, cartas e documentos inéditos*, Paris / Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1914, livro pedido in <https://archive.org/details/camillodeperfilt00cabr> (acesso em 12/09/2017).

CASTELO BRANCO, Camilo, *Amor de Perdição*, ed. genérica e crítica de Ivo Castro, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2007.

_____, *Cartas de Camillo Castello Branco a Thomaz Ribeiro*, pref. Branca de Gonta Colaço, Lisboa, Portugália, 1922, livro pedido in <https://archive.org/details/cartasdecamillo00cast> (acesso em 27/07/2017).

_____, *Duas Horas de Leitura* [1857], Lisboa, s/e, 4.^a ed., 1903, p. 67 e seg., cit. *apud* Maximiano Lemos, *Camilo e os Médicos*, Porto, Modo de Ler, 2012, p. 21-23, excerto pedido in <https://www.wook.pt/livro/camilo-e-os-medicos-maximiano-lemos/14873640> (acesso em 30/08/2018).

_____, *Eusébio Macário: História natural e social de uma família no tempo dos Cabrais*, pref. A. M. Pires Cabral, coord. João Bigotte Chorão, Lisboa, Expresso, 2016.

_____, *Obras Completas*, ed. de Justino Mendes de Almeida, Porto, Lello & Irmão, 1990, vol. XI, p. 215.

CHORÃO, João Bigotte, *Camilo: Esboço de um retrato*, Lisboa, Vega, 2.^a ed. revista, s/d.

COELHO, Jacinto do Prado, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana* [1946], Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 3.ª ed., 2001.

CUNHA, Paulo, “Manoel de Oliveira: De autor marginal a cineasta oficial”, in SALES, Michelle, CUNHA, Paulo (org.), *Olhares: Manoel de Oliveira*, Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro/SR3/Laboratório de Cinema e Vídeo, 2010, p. 29-55.

FRANÇA, José-Augusto, “Camilo ou a opção da desventura”, in *O Romantismo em Portugal: Estudo de factos socioculturais* [1974], trad. Francisco Bronze, Lisboa, Horizonte, 2.ª ed., 1993.

LOPES, Óscar, *Álbum de Família*, Lisboa, Associação Portuguesa de Escritores, licença editorial por cortesia de Editorial Caminho, 2001, p. 15-18 e 49-63.

MARCO, Visconde do (compil.), *Cartas Inéditas de Camilo e de D. Ana Plácido*, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, 1933.

MARTIN, Marcel, *A Linguagem Cinematográfica*, trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares, Lisboa, Dinalivro, 2005, in <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/martin-marcel-a-linguagem-cinematogrc3a1fica.pdf> (acesso em 22/12/2017).

PASSOS, António Augusto Soares de, *Poesias*, Lisboa, Vega, 1983, p. 27.

SOUSA, Lopo de (pseud. de Ana Augusta Vieira Plácido), *Herança de Lágrimas*, Guimarães, Redação Vimaranesense, 1871, livro pedido in <http://purl.pt/14769/1/index.html#/3/html> (acesso em 13/09/2018).

Filmografia

OLIVEIRA, Manoel Cândido Pinto de (real.), *Amor de Perdição*, V.O. Filmes, Ver Filmes, 1979.

_____, *O Dia do Desespero*, s/l., Lusomundo, 1992.

_____, *Francisca*, Lisboa, Atalanta Filmes, 1998.

_____, *Vale Abraão*, Lisboa, Madragoa Filmes, 2003.

Webgrafia

DURAND, Fábio, “Mnemocine: [Linguagem audiovisual - Um pequeno glossário de termos para produção audiovisual](#)”, 11/08/2009, in <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/141-glossarioaudiovisual> (acesso em 26/01/2018).

FERNANDES, Márcia, “Romantismo em Portugal”, *7Graus - Toda Matéria: Conteúdos escolares*, in <https://www.todamateria.com.br/romantismo-em-portugal/> (acesso em 16/07/2018).

LISBOA, Margarida (res.), “Argumentos de óperas, obra *Tristão e Isolda*”, RTP - Antena 2, Letra W, Lisboa, 21/07/2010, in http://www.rtp.pt/antena2/argumentos-de-operas/letra-w/richard-wagner-132_135 (acesso em 19/10/2017).

OLIVEIRA, Manoel Cândido Pinto de, “Elegia a Camilo”, “Camilo visto por”, *Casa de Camilo* (São Miguel de Seide), dezembro 11, 2008, in <https://casadecamilo.wordpress.com/category/camilo-visto-por/> (acesso em 21/12/2017).

_____, *Douro, Faina Fluvial* [1931], in <https://vimeo.com/58729763> (acesso em 26/07/2018).

“Primeiro filme: O livro”, in <http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/> (acesso em 02/10/2017).

“Tristão e Isolda”, Artigos de apoio *Infopédia* [em linha], Porto, Porto Editora, 2003-2017, in [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$tristao-e-isolda](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$tristao-e-isolda) (acesso em 20/12/2017).

WIKIPÉDIA, “Ana Plácido”, in https://pt.wikipedia.org/wiki/Ana_Pl%C3%A1cido (acesso em 14-09-2018).

_____, “Docuficção”, in <https://pt.wikipedia.org/wiki/Docufic%C3%A7%C3%A3o> (acesso em 18/07/2018).

_____, “Literatura romântica em Portugal”, in https://pt.wikipedia.org/wiki/Literatura_rom%C3%A2ntica_em_Portugal (acesso em 23/07/2018).

_____, “Manoel de Oliveira”, in https://pt.wikipedia.org/wiki/Manoel_de_Oliveira (acesso em 30/08/2018).

_____, “Tomás Ribeiro”, in https://pt.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1s_Ribeiro (acesso em 23/07/2018).

VAZ, Sérgio, “50 Anos de filmes: Glossário”, julho 2008, in <http://50anosdefilmes.com.br/glossario/> (acesso em 05/09/2017).

“Voz-off”, *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa* [em linha], Porto, Porto Editora, 2003-2018, in <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/voz-off/> (acesso em 02/05/2018).

Anexos

Notas sobre os temas musicais wagnerianos que integram o filme em análise

Lenda: Tristão e Isolda

«*Tristão e Isolda* é uma lenda medieval de origem céltica, que constitui uma das mais belas histórias de amor alguma vez concebidas. As primeiras versões escritas datam do século X. Os trovadores anglo-normandos de língua francesa e a rainha Leonor de Aquitânia contribuíram para a sua difusão na Europa.

Conta-se que Tristão ficou órfão, despojado injustamente da sua herança por vassalos de seu pai. Foi recolhido pelo tio, o rei Marco, da Cornualha, que o ajudou a tornar-se num cavaleiro da Távola Redonda.

Tristão venceu a batalha contra o gigante Morolt, mas ficou gravemente ferido. Os seus ferimentos só poderiam ser curados pela magia da Rainha da Irlanda, grande inimiga do seu tio. Antes de se dirigir ao castelo da Rainha, Tristão disfarçou-se de músico, tomou o nome de Tãotris e tornou-se professor de música da princesa Isolda, a *Loura*. Tristão, já curado, matou um cruel dragão, em Weisefort, na Irlanda, e voltou para o castelo de seu tio Marco, a quem descreveu a beleza de Isolda com a qual o jovem tinha ficado impressionado.

O rei Marco ficou contente com as palavras do sobrinho, que o inspiraram a encontrar uma solução para acabar com a velha inimizade entre os dois reinos. Mandou, então, um emissário ao reino da Irlanda para que pedisse, em seu nome, a mão de Isolda. A Rainha da Irlanda concordou com o casamento e organizou um banquete. Para que nascesse uma paixão forte e duradoura entre Marco e Isolda, a Rainha mandou fabricar uma poção mágica do amor para lhes servir.

Durante o banquete, por descuido, os copos que tinham a poção mágica foram trocados e servidos a Tristão e Isolda, que se apaixonaram imediatamente. No entanto, a cerimónia do casamento entre Marco e Isolda prosseguiu. Tristão e Isolda, vivendo uma paixão incontrolável, decidiram encontrar-se às escondidas para viver o seu amor. Um dia, foram surpreendidos pelo rei Marco, que, magoado com a traição, os expulsou do castelo.

Os enamorados vaguearam durante muito tempo, sem qualquer ajuda, até que chegaram a um ponto de grande pobreza e debilidade física. Compadecido, Marco recolheu Isolda no castelo e enviou Tristão para bem longe, em França, onde este chegou a casar-se com uma outra jovem, filha do Duque da Bretanha, também chamada Isolda. A jovem, que era conhecida como Isolda, a

das Mãos Brancas, nunca conseguiu ver retribuído o amor que sentia por Tristão e este nunca consumou o casamento, dado que continuava fiel ao seu primeiro amor.

Passado algum tempo, Tristão ficou ferido noutra batalha e pediu à sua amada Isolda, *a Loura*, que tinha herdado os dotes mágicos de cura da Rainha da Irlanda, que viesse socorrê-lo. Combinaram então que, se o navio, que tinha enviado com o emissário, voltasse com velas brancas, a resposta de Isolda, *a Loura*, seria afirmativa; mas, se as velas fossem negras, ela não poderia vir. Isolda, *a das Mãos Brancas*, com ciúmes, resolveu vingar-se da indiferença do marido, dizendo-lhe que o navio tinha chegado com as velas negras porque Isolda tinha falecido durante a viagem.

Tristão não suportou a perda de Isolda e morreu de desgosto. Quando Isolda, *a Loura*, encontrou Tristão sem vida, sentiu uma grande dor e morreu também de desgosto, abraçada ao corpo de Tristão. Foram enterrados lado a lado. Diz a lenda que das sepulturas nasceram duas árvores que cresceram entrelaçadas para que nunca fossem separadas.

Tristão e Isolda é também um drama lírico em três atos, com texto e música da autoria do compositor alemão Richard Wagner (1813-1883), cujo drama musical foi terminado em 1859 e a sua estreia veio a ocorrer no Teatro Real (Munique), a 10 de junho de 1865. O assunto é o da lenda medieval contada pelo poeta alemão Gottfried von Strassburg. A música obedece a uma estrutura surpreendente que, através de um cromatismo muito vincado, dá expressão admirável à paixão, à ternura e à dor, sentimentos que dominam o desenrolar da ação.»¹⁷⁴

Ópera: *Tristão e Isolda*

Personagens:

Tristão

Isolda

Brangânia, aia de Isolda

Kurvenal, escudeiro de Tristão

Jovem Marinheiro

Melot

Mark, rei da Cornualha

«Antecedentes [sic] Wagner escreveu o primeiro esboço do ciclo do "Anel" em 1848. Entre essa data e a data da estreia em Bayreuth iriam passar 28 anos. Durante esse período de tempo, os trabalhos no ciclo do "Anel" seriam frequentemente

¹⁷⁴ Texto extraído a partir de: *Tristão e Isolda*, Artigos de apoio *Infopédia* [em linha], Porto, Porto Editora, 2003-2017, in [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$tristao-e-isolda](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$tristao-e-isolda) (acesso em 20/12/2017).

interrompidos e três novas óperas levadas à cena: "Lohengrin", "Tristão e Isolda" e "Os Mestres Cantores de Nuremberga". Em 1849, um ano depois desse primeiro esboço do "Anel", Wagner vê-se perseguido por motivos da sua actividade política, e é obrigado a refugiar-se, primeiro em Weimar, em casa de Liszt, mais tarde em Zurique, numa casa cedida por Otto Wesendock [sic]. É aí que nasce um romance que irá estar na origem duma nova ópera - estamos a referir a ligação de Wagner com Matilde Wesendock [sic], mulher de Otto. Com o eclodir do escândalo dessa ligação, desencadeado pela intempestiva Minna, mulher de Wagner, o compositor vê-se obrigado a deixar Zurique. Seguem-se estadias em Veneza e Lucerna. É nessas três cidades - Zurique, Veneza e Lucerna - que Wagner escreve essa nova ópera que referimos, "Tristão e Isolda".

Numa carta a Liszt, Wagner diz ter escolhido o tema dessa velha romança medieval como forma de sublimação do seu próprio Destino amoroso que, segundo ele, teria sido sempre sombrio. Os primeiros esboços de "Tristão" datam de 1857. A sua primeira apresentação pública teve lugar no Teatro de Ópera da Corte de Munique passados 8 anos - mais precisamente a 10 de Junho de 1865 - e isso graças à intervenção de Luis II da Baviera, que, um ano antes, oferecera a Wagner a sua protecção permitindo-lhe o regresso à Alemanha.

1.º Acto O 1º acto [sic] passa-se no navio do cavaleiro Tristão que transporta para a Cornualha Isolda, uma princesa irlandesa que vai casar com o velho rei Mark, tio de Tristão. Ao compreender o fascínio que sentem um pelo outro, a princesa pede à sua aia Brangânia que prepare uma taça com veneno para dar ao cavaleiro. Tristão bebe e Isolda partilha com ele a bebida. Só que Brangânia enganara-se e, em vez de veneno, pusera na taça um filtro de amor preparado pela mãe da princesa, transformando-se, a atracção nascente entre os dois jovens, numa paixão mágica, irresistível. O êxtase dos dois é interrompido pelos gritos da tripulação que anunciam a proximidade da costa da Cornualha.

2.º Acto A acção do 2º acto [sic] passa-se nos jardins do castelo do Rei da Cornualha onde Tristão e Isolda se entregam à sua paixão quando são interrompidos pelo escudeiro Kurvenal que vem avisar o cavaleiro que Melot, um cortesão, havia descoberto o secreto amor dos dois e se dispõe a denunciá-los ao Rei. Mas esse aviso chega demasiado tarde: o Rei já sabe de tudo e acusa Tristão de traição. O cavaleiro admite o crime de que é acusado e dispõe-se a tomar o caminho do exílio. É então que Melot desembainha a espada e o fere gravemente.

3.º Acto A acção [sic] do último acto passa-se no castelo de Tristão na Bretanha. Gravemente ferido pelo golpe desferido por Melot, o cavaleiro entrega-se a uma tristeza profunda provocada pela separação da sua amada. Isolda chega. Vem tentar salvar Tristão através de certos poderes mágicos que possui. Ao vê-la, o cavaleiro arranca, delirante, as ligaduras que protegem a ferida, e cai morto nos seus braços. O Rei da Cornualha fora, entretanto, informado por Brangânia daquilo que acontecera no navio com a troca involuntária das bebidas, e compreende que a paixão dos dois jovens se deve ao poder mágico duma poção, tomada, inadvertidamente, por ambos. Foi assim que se dispôs a perdoar-lhes partindo ao seu encontro. Só que Kurvenal, o escudeiro de Tristão, ao ver aproximar-se do castelo o Rei com os seus homens, julga que vêm tomá-lo de assalto, e faz-lhes frente, matando Melot com um golpe fatal. Indiferente às palavras do Rei e de Brangânia, Isolda contempla, em êxtase, o cadáver de Tristão, até que, sucumbindo à dor, cai morta sobre ele.»¹⁷⁵

Lenda: Parsifal

«*Parsifal* (ou *Parzifal*) é um poema lírico da autoria do poeta alemão Wolfram von Eschenbach (1170-1220). É a sua obra-prima, como é também a obra-prima da literatura alemã antiga. A personagem principal deste poema é o herói lendário, do ciclo arturiano, símbolo do cavaleiro sem mácula, Parsifal, eleito de Deus, que, graças à sua pureza e perseverança, vence os inúmeros obstáculos que tornam difícil e penosa a sua tarefa, e consegue conquistar o Santo Graal, que se encontrava encerrado no tabernáculo de Monsalvat.»¹⁷⁶

Ópera: *Parsifal*

Ópera em 3 atos, música e libreto da autoria de Richard Wagner, inspirado no poema lírico *Parzival* de Wolfram von Eschenback, enquadrado no domínio dos temas fantásticos, cujo drama musical foi terminado em 13 de janeiro de 1882 e a sua estreia teve lugar em Bayreuth, a 26 de julho de 1882.

¹⁷⁵ Textos extraídos a partir de: Margarida Lisboa (res.), “Argumentos de óperas, Obra *Tristão e Isolda*”, RTP - Antena 2, Letra W, Lisboa, 21/07/2010, in http://www.rtp.pt/antena2/argumentos-de-operas/letra-w/richard-wagner-_132_135 (acesso em 19/10/2017).

¹⁷⁶ Texto extraído a partir de: *Parsifal*, Artigos de apoio *Infopédia* [em linha], Porto, Porto Editora, 2003-2018, in [https://www.infopedia.pt/\\$parsifal](https://www.infopedia.pt/$parsifal) (acesso em 28/08/2018).

Personagens:

Amfortas

Kundry

Gurnemanz, o velho cavaleiro

Parsifal

Titirel

Klingsor

«Para escrever o texto daquela que seria a sua última ópera, à qual designou representação teatral sacro-festiva, Wagner recorreu a três diferentes fontes que narram a mesma Lenda: "Pecival, o Galês, ou O Conde do Graal" de Chrétien de Troyes, "Parsifal" de Wolfram von Eschenbach, e um manuscrito apócrifo do século XIV denominado "Mabinogion".

Esta Lenda conta que o Santo Graal foi confiado à guarda de Titirel e do seu grupo de Cavaleiros Cristãos. Para o defender, contam com a Lança Sagrada, aquela lança com que o Soldado Romano feriu Cristo na Cruz. Para melhor preservar essas relíquias, Titirel ergueu o Castelo de Montsalvat numa montanha selvagem da Espanha Árabe que se ergue como um baluarte cristão contra o mundo pagão, e especialmente contra Klingsor, um Feiticeiro e inimigo do Bem. Klingsor mora numa fortaleza próxima de Montsalvat, à qual tem atraído numerosos defensores do Graal através dos encantos das Donzelas das Flores e da perigosa e sedutora Kundry, reduzindo esses Cavaleiros a seus servos, inimigos dos antigos irmãos de armas. Nem mesmo Amfortas, filho e herdeiro de Titirel, conseguiu escapar à magia de Klingsor: ao querer marcar o início do seu reinado com a destruição dos poderes do Feiticeiro, acabou por ceder aos encantos de Kundry, e deixou cair a sua Lança. E é com essa Lança Sagrada que Klingsor o fere - uma ferida que só poderá ser curada com a própria Lança que a provocou. Ao verem o Rei mortalmente ferido, os Cavaleiros sentem-se perdidos. É então que se ouve uma voz vinda do Santuário do Graal - voz que revela a Amfortas que apenas um jovem inocente e ignorante do pecado será capaz de resgatar a Lança. Apenas ele saberá resistir às tentações do Jardim Mágico.

A realização dessa profecia é o tema central da ópera. Parsifal é esse herói, um jovem inocente e ignorante do pecado.

Quanto a Kundry é uma espécie de Assueros feminina, uma Judia errante. No manuscrito do século XIV, ela não é outra senão Herodías, condenada a vagar eternamente por ter rido da cabeça de João Baptista. Para Wagner, no entanto, ela foi condenada por ter rido de Cristo ao vê-lo passar com a Cruz a caminho do Calvário. Agora, em busca de perdão, ela serve de mensageira aos Cavaleiros do Graal, mas sucumbe periodicamente à maldição que carrega, refugiando-se no

jardim de Klingsor, onde se transforma numa mulher duma beleza deslumbrante, perdição dos Cavaleiros que a encontram. Kundry só será libertada quando um deles resistir à tentação. Tal como Amfortas, que se esvai em sangue, também o destino de Kundry está ligado ao aparecimento de Parsifal.

1.º Acto A ópera [...] inicia-se numa clareira da Floresta de Montsalvat onde um velho Cavaleiro narra a dois jovens a desgraça que se abatera sobre o Reino do Graal, enquanto Amfortas toma banho no Lago na esperança de sarar as feridas, ajudado por Kundry que lhe oferece os seus bálsamos. Aparecem outros Cavaleiros que trazem Parsifal a quem acusam de ter cometido o sacrilégio de matar um Cisne selvagem perturbando assim a paz daquele lugar sagrado. O velho Cavaleiro interroga Parsifal e verifica que o jovem não apenas cometera inocentemente aquele delito como ignora as suas próprias origens: pais ou mesmo o local onde nasceu. Mas, mais importante que tudo isso, é o que o velho pressente: Parsifal é o Salvador por que tanto esperavam.

O 2º Quadro passa-se no interior do Templo do Graal onde o velho Rei Titurel, que se mantém escondido dos olhares de todos, ordena a Amfortas que celebre o Ofício Divino. No meio de grande sofrimento, Amfortas obedece. Durante toda a Cerimónia Parsifal conserva-se impassível, como que alheado de tudo, e quando o velho Cavaleiro lhe pergunta se compreendeu o significado da Cerimónia a que assistira, Parsifal responde que não. Desapontado, o velho expulsa-o do Templo.

2.º Acto O 2º acto [...] inicia-se no interior da Torre do Castelo Encantado de Klingsor onde Kundry cai, de novo, nos sortilégios do Feiticeiro que lhe ordena que seduza Parsifal no qual acabou de reconhecer o anunciado Salvador dos Cavaleiros. A Torre transforma-se no Jardim Mágico onde Parsifal permanece insensível aos encantos das Donzelas das Flores. Quando Kundry tenta beijá-lo, Parsifal tem uma visão do papel que lhe é destinado. Então Kundry pede auxílio a Klingsor que atira contra Parsifal a própria Lança Sagrada. Mas a Lança imobiliza-se sobre a cabeça do jovem que a agarra e que com ela traça o sinal da Cruz. Nesse instante o Jardim desaparece e Parsifal vê-se no meio dum deserto terrível.

3.º Acto A acção do 3º acto [...] passa-se 20 anos depois do confronto entre Klingsor e Parsifal. É Sexta-feira Santa e a Montsalvat chega um Cavaleiro todo vestido de negro empunhando a Lança Sagrada. O velho Gurnemanz, ao vê-lo, compreende estar na presença do Salvador prometido. Esse Cavaleiro Negro é Parsifal a quem o velho narra o estado de desespero a que o Reino chegou: Amfortas, vítima da ferida aberta há 20 anos, não suporta mais a dor e recusa-se a desempenhar

as suas sagradas funções. Mas não pode morrer sem voltar a ver o Graal, pelo que o velho Cavaleiro pede a Parsifal que aceite ser sagrado Rei do Graal. Parsifal aceita. Como aceita também que Kundry lhe lave os pés e os enxugue com os seus cabelos. É então que Parsifal a baptiza e absolve dos pecados.

O último quadro passa-se, de novo, no Templo do Graal onde os Cavaleiros pedem a Amfortas para celebrar o Ofício Divino. Mas Amfortas recusa, imobilizado pela dor. Chegam Gurnemanz e Kundry na companhia de Parsifal que se aproxima de Amfortas e lhe toca a ferida com a Lança. A ferida sara de imediato. A ópera termina com Parsifal descobrindo e erguendo o Cálice Santo.»¹⁷⁷

Ópera: *Lohengrin*

Ópera romântica em 3 atos, música e libreto de Richard Wagner, enquadrado no domínio dos temas fantásticos, cuja composição terminou em 1848 e a estreia teve lugar em Weimar, a 28 de agosto de 1850.

Ópera: *O Crepúsculo dos Deuses*

Ópera épica em 3 atos e prólogo que corresponde à quarta parte da tetralogia *O Anel do Nibelungo*, composta por Richard Wagner, entre 1869-1874, cuja escrita foi inspirada em personagens mitológicas das sagas nórdicas e no poema medieval alemão *Nibelungenlied*. Teve a sua estreia a 17 de agosto de 1876.

¹⁷⁷ Textos extraídos a partir de: Margarida Lisboa (resumo), “Argumentos de óperas, Obra *Parsifal*”, RTP - Antena 2, Letra W, Lisboa, 21/07/2010, in http://www.rtp.pt/antena2/argumentos-de-operas/letra-w/richard-wagner-132_135 (acesso em 19/10/2017).

Soneto: «Jorge»

JORGE

Constantemente vejo o filho amado
Na minha escuridão, onde fulgura
A estática pupila da loucura,
Sinistra luz dum cérebro queimado!

Nas rugas de seu rosto macerado
Transpira a cruciantíssima tortura
Que escurentou na pobre alma tão pura
Talento, aspirações... tudo apagado!

Meu triste filho, passas vagabundo
Por sobre um grande mar calmo, profundo,
Sem bússola, sem norte, e sem farol!

Nem gozo nem paixão te altera a vida!
Eu choro sem remédio a luz perdida...
Bem mais feliz és tu, que vês o sol.

(Jornal da Manhã, 06/06/1890)

Glossário de Termos Técnicos Cinematográficos Aplicáveis ao Filme em Análise¹⁷⁸

Ângulo normal	Posição da câmara ao nível dos olhos da pessoa que está sendo filmada.
Ângulo frontal	Posição da câmara em linha reta com o nariz da pessoa filmada.
Ângulo de nuca	Posição da câmara em linha reta com a nuca da pessoa filmada.
Ângulo $\frac{3}{4}$	Posição da câmara em que forma um ângulo de aproximadamente 45 graus com o nariz da pessoa filmada. Essa posição pode ser realizada com muitas variantes.
Câmara subjetiva	Efeito de filmagem como se o que está na tela fosse o que os olhos da personagem está vendo.
Campo	Espaço que é focalizado pela câmara, cuja largura e profundidade dependem do tipo de lente usada.
Contracampo	Sucessão de tomadas ou planos mostrando ora um, ora o outro interlocutor de um diálogo.
Contrapicado Em francês, <i>contreplongée</i>	Expressão que designa a posição da câmara em relação ao que está sendo filmado. Contrapicado é quando a câmara filma uma pessoa ou objeto de baixo para cima.
Enquadramento	A noção de enquadramento é a mais importante da linguagem cinematográfica. Enquadrar é decidir o que faz parte do filme em cada momento de sua realização. Enquadrar também é determinar o modo como o espectador perceberá o mundo que está sendo criado pelo filme. O enquadramento depende de três elementos: o plano, a altura do ângulo e o lado do ângulo.
Fade in	Recurso usado na montagem, na junção de uma cena ou uma sequência com outra, em que vai surgindo na tela, então negra, a imagem da cena ou sequência seguinte.

¹⁷⁸ Designações e definições retiradas dos seguintes sítios eletrônicos: DURAND, Fábio, “Mnemocine: Linguagem audiovisual - Um pequeno glossário de termos para produção audiovisual”, 11/08/2009, in <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/141-glossarioaudiovisual>, (acesso em 26-01-2018); “Primeiro filme: O livro”, in <http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/> (acesso em 02/10/2017); VAZ, Sérgio, “50 Anos de filmes: Glossário”, julho 2008, in <http://50anosdefilmes.com.br/glossario/>, (acesso em 05/09/2017); Marcel Martin, *A Linguagem Cinematográfica*, trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares, Lisboa, Dinalivro, 2005, p. 85, livro pedido in <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/martin-marcel-a-linguagem-cinematogr3a1fica.pdf> (acesso em 22/12/2017); *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa* [em linha], Porto, Porto Editora, 2003-2018, in <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/voz-off>, (acesso em 02/05/2018).

Fade out	Recurso usado na montagem, na junção de uma cena ou uma sequência com outra, em que o seu final vai desaparecendo e a tela fica negra por alguns segundos, ou frações de segundo.
Fora de quadro Em inglês, <i>off</i>	Diz-se de toda a ação que se desenrola fora do campo, mas que pode ser percebida seja pelo som, seja pelos seus efeitos visíveis causados nos elementos em campo.
Fusão	Recurso em que a imagem de uma cena, ou uma sequência, vai-se dissolvendo, enquanto a seguinte já está aparecendo; por alguns segundos, ou frações de segundo, estão na tela duas imagens diferentes. Normalmente, a fusão indica uma passagem de tempo mais rápida, entre uma sequência e outra, do que quando há <i>fade in</i> e/ou <i>fade out</i> .
Montagem Em inglês, <i>cutting</i>	Arte de unir tomadas para formar uma sequência e depois unir todas as sequências do filme.
Panorâmica	Movimento circular de uma câmara fixa, ou seja, plano filmado com esse mesmo movimento.
Perfil	Posição da câmara em que forma um ângulo de aproximadamente 90 graus com o nariz da pessoa filmada. O perfil pode ser feito à esquerda ou à direita.
Picado Em francês, <i>plongée</i>	Expressão que designa a posição da câmara em relação ao que está sendo filmado. Picado é quando a câmara está acima da pessoa filmada.
Plano (ou tomada) Em inglês, <i>take</i>	Registo ininterrupto de um trecho de filme que pode ser curtíssimo ou extremamente longo, mas é sempre ininterrupto, sem corte.
Plano aberto	Plano em que a câmara está distante do objeto, de modo que ele ocupa uma parte pequena do cenário.
Plano americano	Plano ou tomada em que vemos meio corpo das pessoas, em geral da cintura ou do joelho para cima. Também chamado de meio-conjunto .
Plano de conjunto	Plano que consegue captar um grupo de pessoas, vistas de corpo inteiro, permitindo ao espectador ligar as personagens umas às outras no trajeto do seu olhar.
Plano detalhe	Plano em que a câmara enquadra uma parte do rosto ou do corpo (um olho, uma mão, um pé). Também usado para objetos pequenos, como uma caneta sobre a mesa ou um copo, entre outros.

Plano fechado Em inglês <i>close up</i>	Plano em que o espectador vê o objeto ou o rosto de uma personagem ocupando toda a tela.
Plano geral	Plano das vastas paisagens, das vastas multidões.
Plano médio	Plano em que a câmara está a uma distância média do objeto ou da personagem, de modo que eles ocupam uma parte considerável do ambiente, mas ainda têm espaço à sua volta. A figura humana é enquadrada por inteiro, com um pouco de “ar” sobre a cabeça e um pouco de “chão” sob os pés.
Plano-sequência	Um único plano, ou única tomada, sem corte, portanto, em geral usando movimentos de câmara, longo, que engloba toda uma cena ou sequência.
Primeiro plano	Plano em que a figura humana é enquadrada do peito para cima.
Profundidade de campo	Dimensão do campo no sentido do eixo de visão. Em linguagem cinematográfica, refere-se à visão nítida e simultânea de ações que se desenrolam a diferentes distâncias a partir do ponto-de-vista.
Quadro Em inglês, <i>frame</i>	Cada um dos fotogramas captados pela câmara e que, quando projetados na tela, à velocidade de 24 quadros por segundo, dão a impressão de movimento.
Sequência ou cena	Conjunto de tomadas que forma um trecho contínuo da história que está sendo contada no filme.
Tintagem	Processo que consistia em tingir, manualmente, a película com diversas cores uniformes.
Travelling	Movimento da câmara, em geral sobre trilhos, carrinho móvel ou carregada por uma grua.
Voz off	Voz exterior à cena, que comenta ou narra os acontecimentos.
Zoom	Aproximação ou distanciamento do objeto filmado pelo uso dos recursos das lentes da câmara e/ou do <i>travelling</i> . Tem a capacidade de, numa única tomada ou plano, passar do plano geral para o <i>close up</i> , ou vice-versa.

Imagens do filme: *O Dia do Desespero*

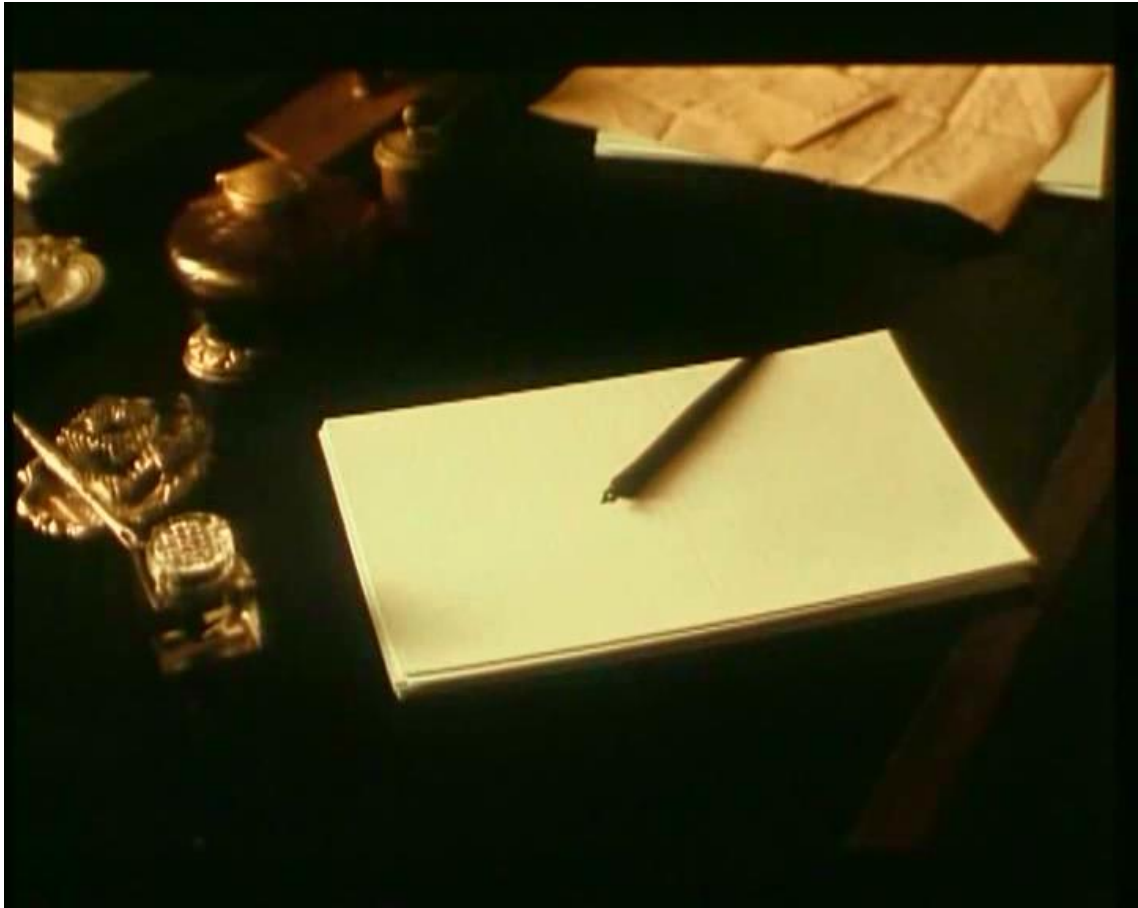


Imagem 1: Parte I, 0:04:40

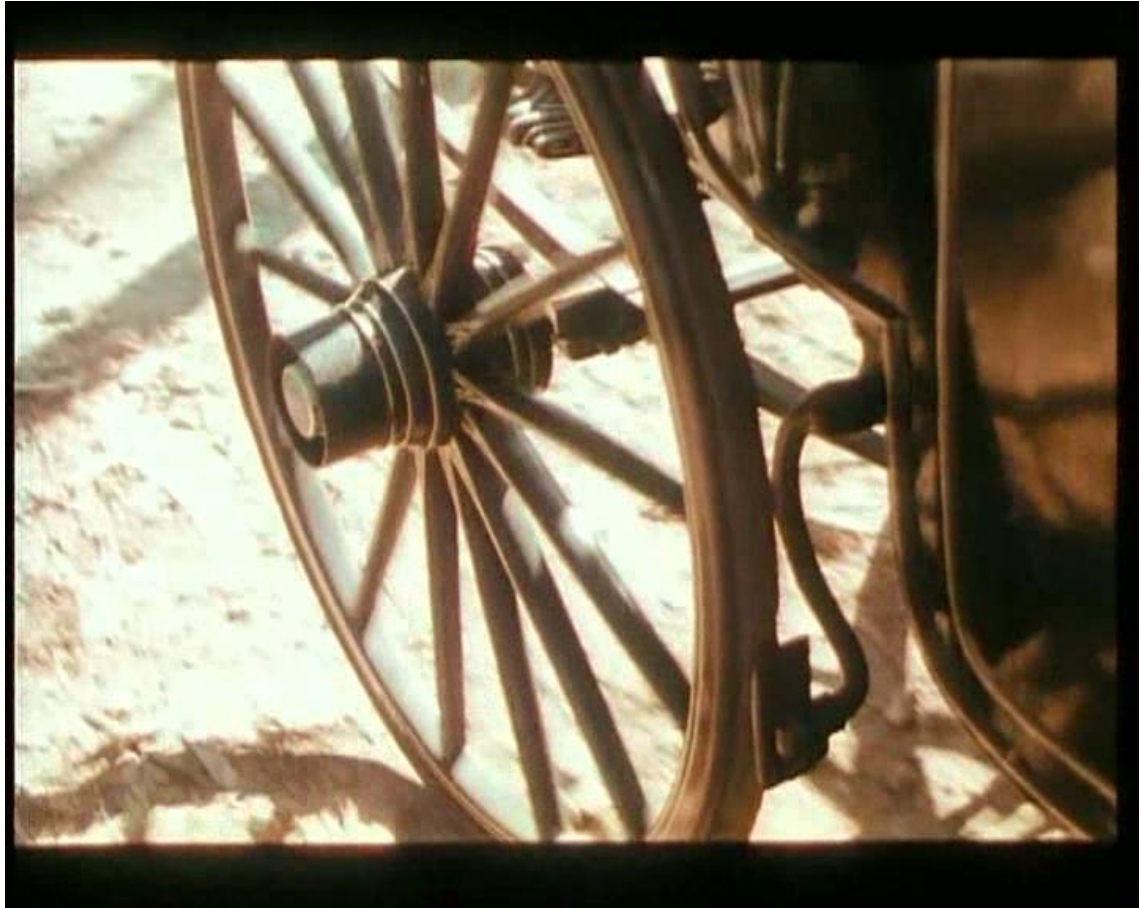


Imagem 2: Parte I, 0:10:02



Imagem 3: Parte I, 0:12:30



Imagem 4: Parte I, 0:14:20



Imagem 5: Parte I, 0:17:47



Imagem 6: Parte I, 0:25:21



Imagem 7: Parte I, 0:25:58



Imagem 8: Parte I, 0:27:54



Imagem 9: Parte I, 0:29:09



Imagem 10: Parte I, 0:32:45



Imagem 11: Parte I, 0:36:50



Imagem 12: Parte I, 0:40:02



Imagem 13: Parte I, 0:46:00



Imagem 14: Parte I, 0:47:19



Imagem 15: Parte II, 0:02:01



Imagem 16: Parte II, 0:06:05



Imagem 17: Parte II, 0:11:45



Imagem 18: Parte II, 0:13:40



Imagem 19: Parte II, 0:13:48

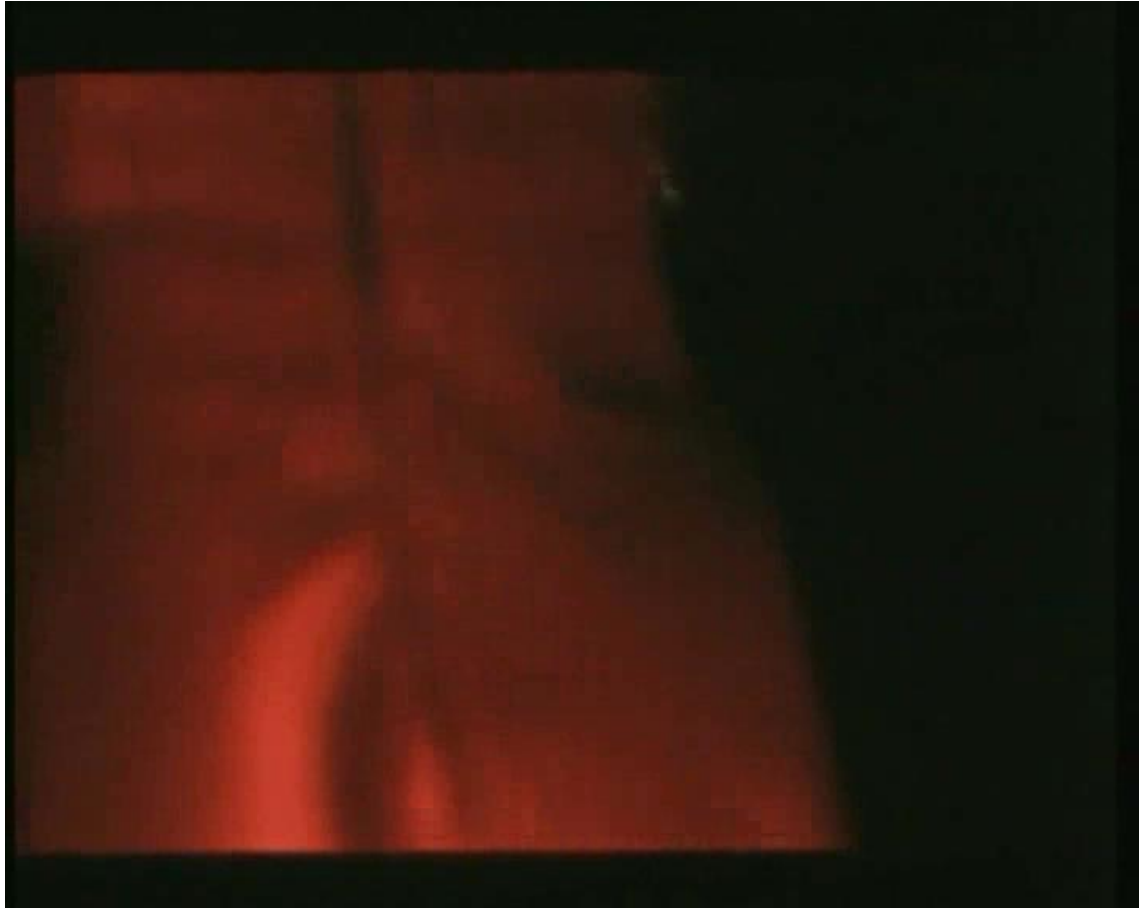


Imagem 20: Parte II, 0:14:13



Imagem 21: Parte II, 0:15:21

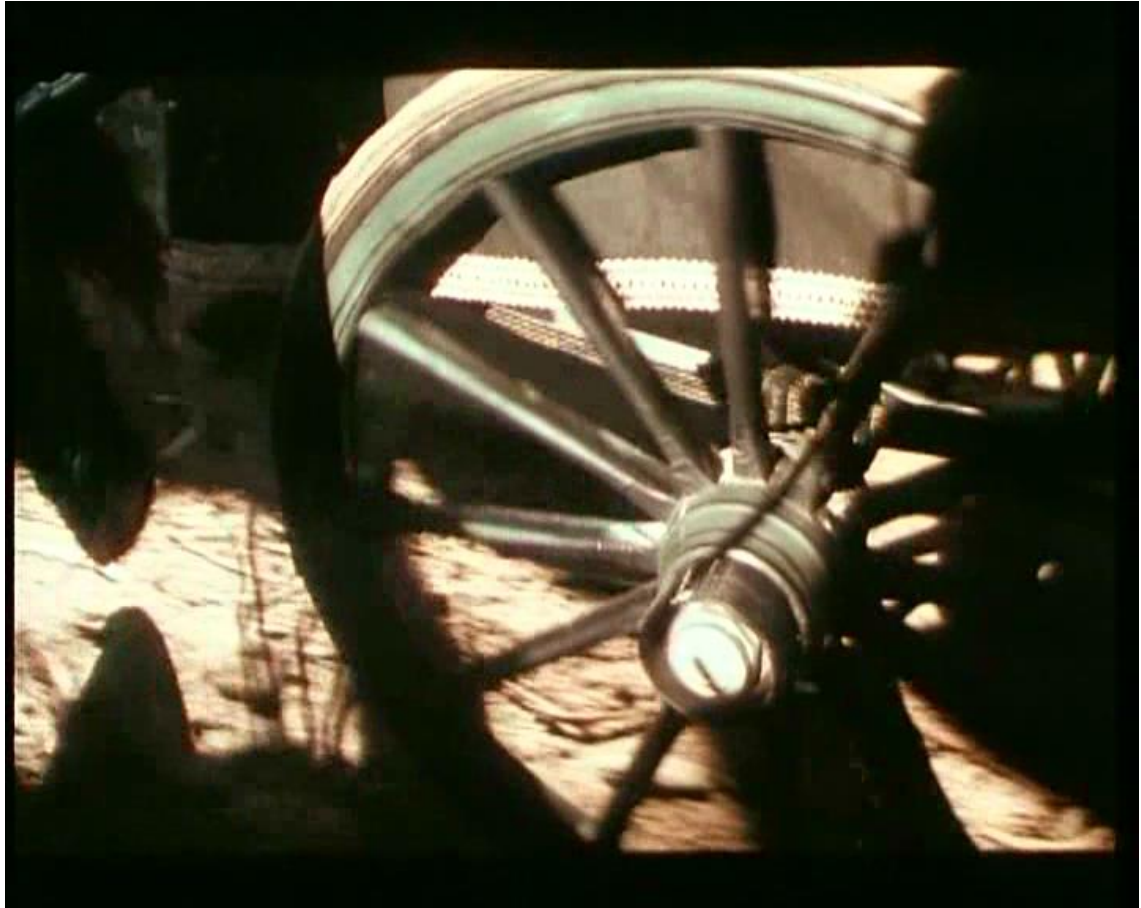


Imagem 22: Parte II, 0:19:23



Imagem 23: Parte II, 0:20:41



Imagem 24: Parte II, 0:22:23

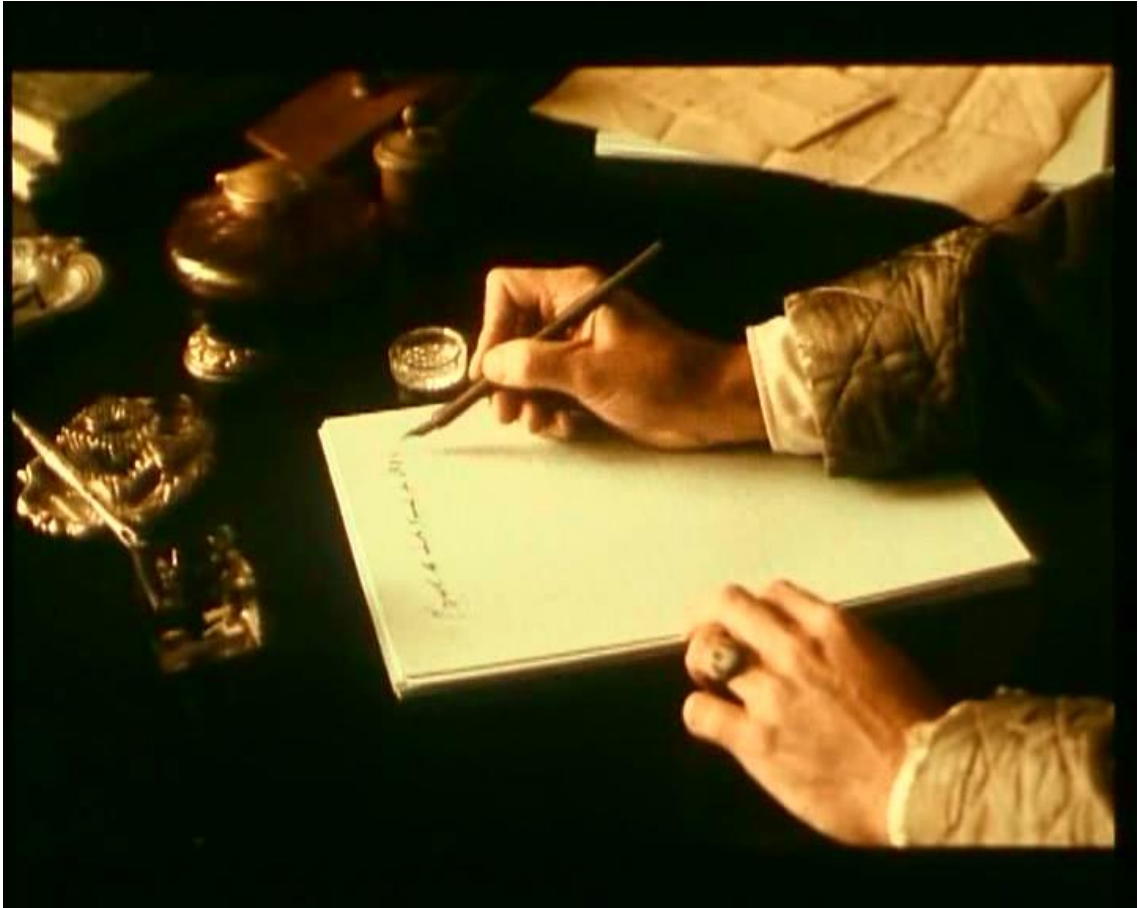


Imagem 25: Parte I, 0:05:27



Imagem 26: Parte I, 0:22:53



Imagem 27: Parte I, 0:35:08



Imagem 28: Parte I, 0:46:46



Imagem 29: Parte II, 0:06:05

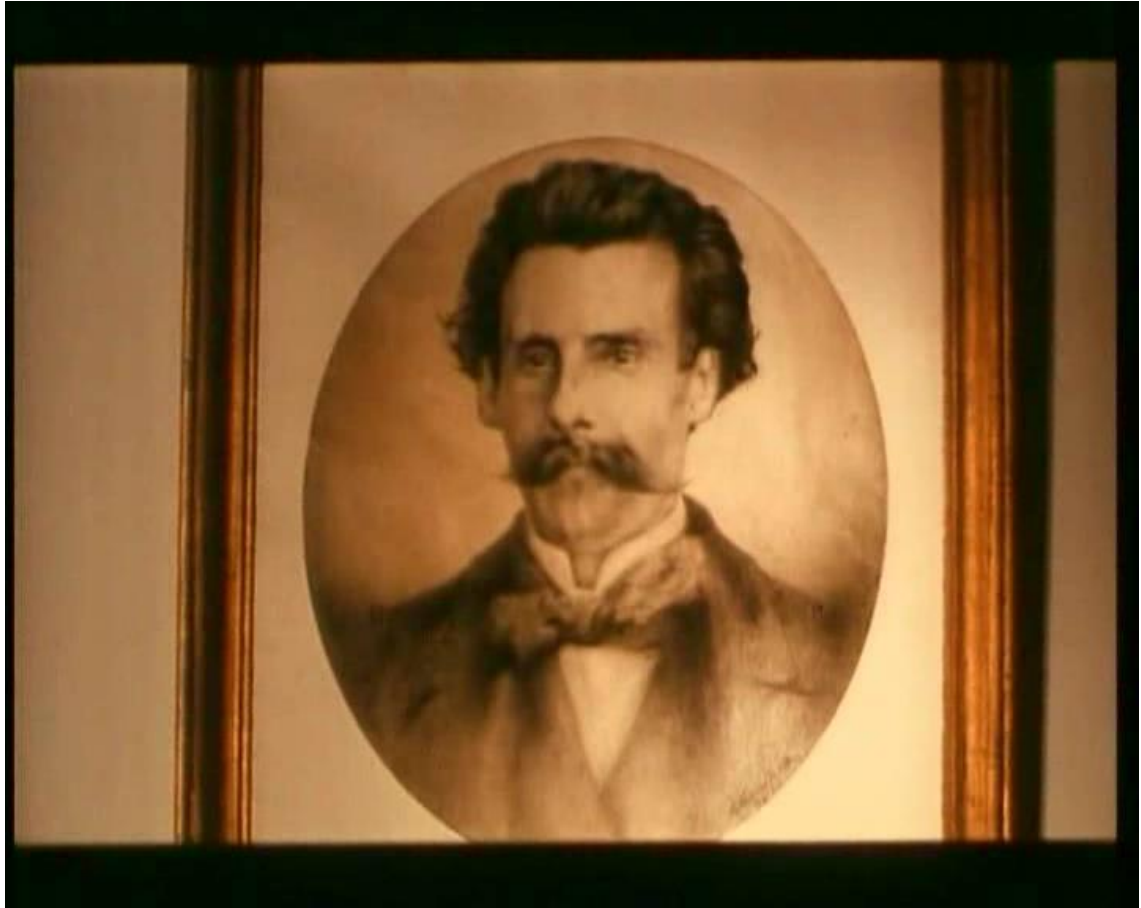


Imagem 30: Parte I, 0:13:43



Imagem 31: Parte I, 0:34:13

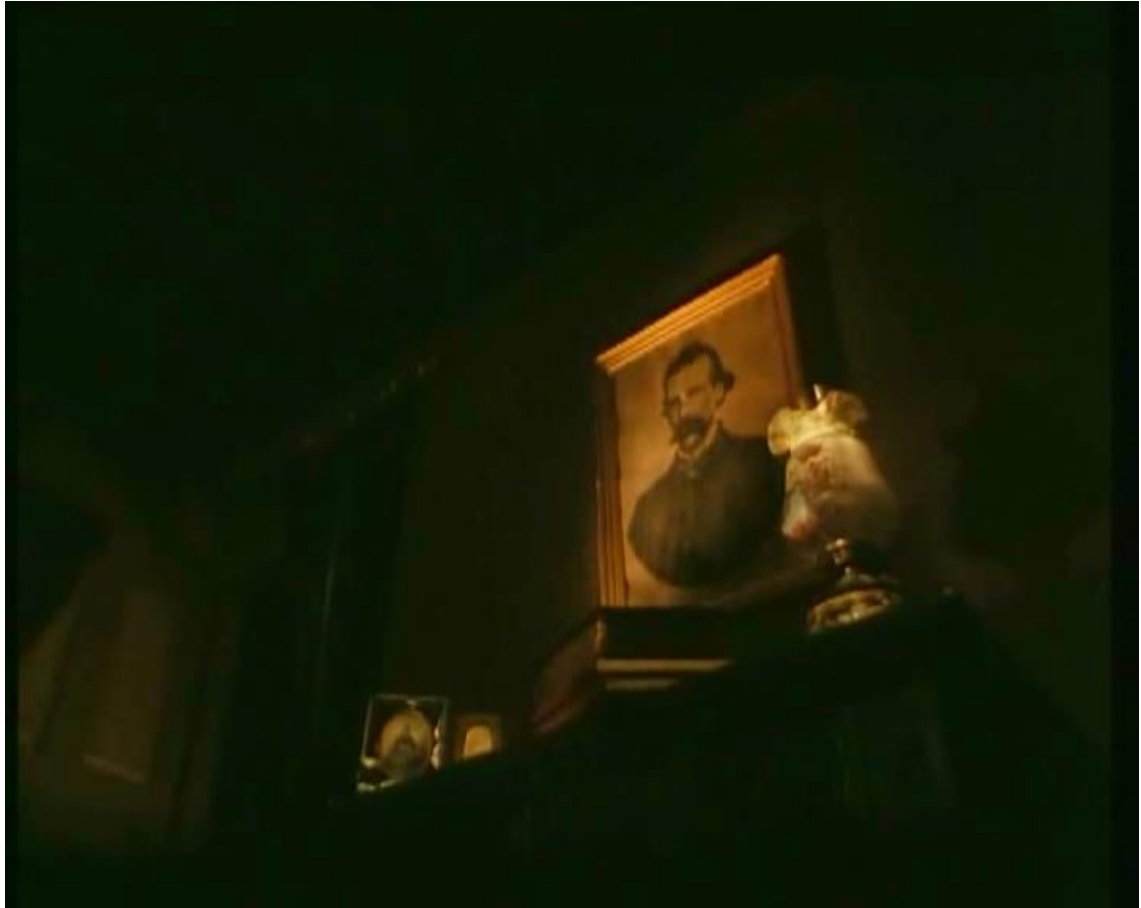


Imagem 32: Parte I, 0:40:10



Imagem 33: Parte II, 0:04:12



Imagem 34: Parte I, 0:26:26



Imagem 35: Parte I, 0:27:23



Imagem 36: Parte I, 0:24:09

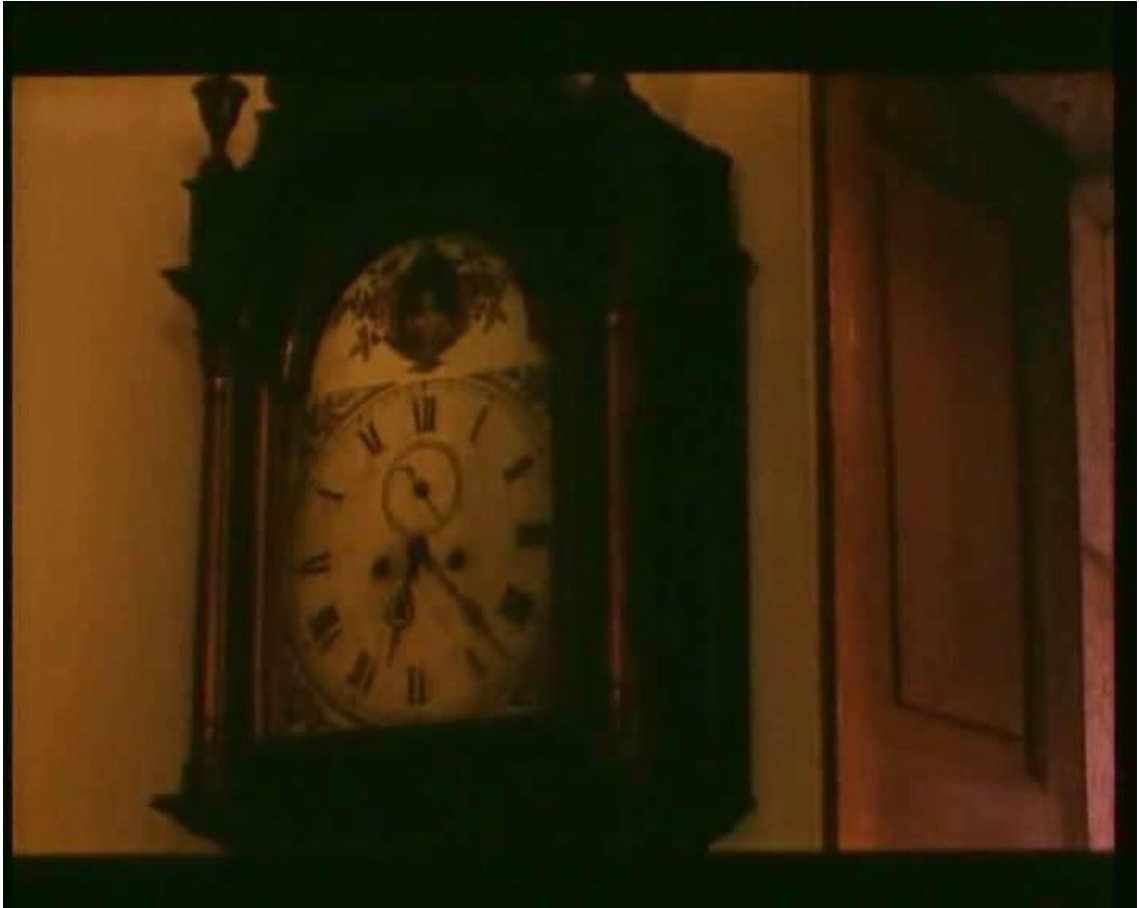


Imagem 37: Parte II, 0:05:21



Imagem 38: Parte II, 0:16:53



Imagem 39: Parte I, 0:10:28