



O DIA DO DESESPERO 1992

Realização, argumento e diálogos: Manoel de Oliveira, baseado em cartas de Camilo Castelo Branco e em excertos dos romances do mesmo autor, *Amor de Perdição* e *Amor de Salvação*
Direção de fotografia: Mário Barroso
Decoração: Maria José Branco
Guarda-roupa: Jasmim de Matos
Caracterização: Michelle Bernet
Anotação: Júlia Buísel
Som: Gita Cerveira, Dominique Dalmas
Ruídos: Alain Levi
Misturas: François Musy, Hans Kunzi
Música: Prelúdio e Morte de Isolda da ópera *Tristão e Isolda* de Richard Wagner
Montagem: Manoel de Oliveira, Valérie Loiseleux

Montagem de som: Cristophe Winding
Assistentes de realização: José Maria Vaz da Silva e Francisco Villa Lobos
Assistente de som: Pierre Yves Le Mee
Consultor histórico: Alexandre Cabral
Interpretação: Mário Barroso (Camilo Castelo Branco), Teresa Madruga (Ana Plácido), Luís Miguel Cintra (Freitas Fortuna), Diogo Dória (Dr. Edmundo Magalhães), José Maria Vaz da Silva (Jorge), etc.
Vozes Off: Canto e Castro e Ruy de Carvalho
Produção: Paulo Branco para Madragoa Filmes e Gemini Filmes
Direção de produção: Camilo João Castelo Branco, Tuxa e João Montalverne
Cópia: 35mm, cor
Duração: 75 minutos
Estreia mundial: Festival de Locarno, agosto de 1992
Estreia em Portugal: Cinema King 1, 30 de outubro de 1992.



O DIA DO CINEMA

No princípio era a roda. Não, ainda não. É apenas o oitavo plano. Lá chegaremos, não tarda, porque se não pode fugir de “coisa” que tanto importa. Antes da roda há sete planos: em fundo amarelo, as letras negras, caligráficas, do genérico principal; um retrato de Camilo, ocupando o centro, deixando as margens vazias (retrato ao alto, cinema ao largo); a segunda parte do genérico; um caderno em diagonal perfeita com tinteiro e pena; um pequeno texto ocupando o cimo do enquadramento, escrito à máquina, denunciando a intervenção do realizador, sobre a filha ilegítima de Camilo, Amélia, que nunca o abandonou nos dias da derrocada; a mão de Camilo escrevendo com a pena no caderno; finalmente e de novo à máquina, uma citação de Virgílio: “Pode caber

tanto rancor na alma dos Deuses?” e a música de Wagner, o desespero de Isolda diante de Tristão, anunciando a solenidade da tragédia que vem a seguir. E chegamos ao plano longo e fulcral da roda da carruagem. Não, ainda não. Apeetece-me contar uma história.

A primeira vez que vi Manoel de Oliveira, estava ele de joelhos no centro do estúdio da Tobis, pregando pregos e esticando cordas. Ao lado esquerdo dele, uma escada de madeira assente no chão com as pernas abertas, ao lado direito o director de fotografia e outros técnicos, com murmúrios de desprezo e sorrisos de desdém contemplavam a insólita situação. Oliveira não era o arquitecto que me tinham anunciado, era o sublime jardineiro que com três pregos e uma corda desenha a elipse perfeita. Ele estava a decidir, com a ajuda do teorema de Thales,



a posição exacta que a câmara devia ocupar. Adorava o plano fixo e a montagem no eixo. No início do cinema, três ou quatro câmaras encostadas umas às outras com objectivas diferentes permitiam a montagem de planos de escalas diferentes, ligando a acção única sem erros de *raccord*. Aqui, com uma única câmara, o mestre inventava a solução. A força poderosa e única do plano fixo, disse-me ele, tinha-lhe sido revelada por Dreyer, em *La passion de Jeanne d'Arc* (A Paixão de Joana d'Arc, 1928), e pelo seu muito amado John Ford, sim aquele que dizia que só mexia a câmara quando os cavalos se moviam para não correr o risco de distrair os espectadores do essencial. A história não acaba aqui. Incomodado tanto com a precisão do engenho como com o tempo que aquilo levava, o director de fotografia gritou "filma tu ó velho!" e abandonou o

estúdio, acompanhado pelos seus electricistas e maquinistas, batendo a porta com estrondo. Estávamos em 1977, havia quase três anos que Oliveira lutava para terminar o seu *Amor de Perdição* (1978), essa obra-prima absoluta do cinema que tantos demoraram tanto tempo a entender, e que era absolutamente incompreensível para aqueles técnicos sindicalistas. Oliveira sentou-se em silêncio num dos degraus daquela escada de madeira. Ao fundo, Cristina Hauser, vestida e maquilhada para interpretar a sublime "Teresa", desapareceu por instantes para os camarins e regressou com uma rosa vermelha na mão. Correu sem barulho como se fosse um pequeno e delicado pássaro para beijar a face de Manoel e deixar sobre os joelhos a rosa vermelha. Lágrimas escorreram por debaixo dos óculos do realizador. Eu estava na Escola de Cinema, fazia uma



Fotogramas do filme *O Dia do Desespero* (1992) de Manoel de Oliveira

revista chamada *M*, o primeiro número era sobretudo dedicado ao cinema de Manoel de Oliveira e ele tinha-me autorizado a assistir a muitos dias de filmagens. Esse momento de desespero foi o primeiro de muitos encontros, de muitos passeios à noite pela Avenida da Liberdade, que me ensinaram a tristeza e o triunfo, o conhecimento da solidão do criador, que as sombras e a luz vão de par, que o cinema é duro, terrível, belo e magnífico.

Manoel de Oliveira nunca fez um filme. Fez cinema, respirou cinema, pensou cinema, ponto final. Os filmes são histórias, às vezes interessantes, mas o cinema é coisa outra, é um modo de nos libertarmos das histórias, um modo de as filmar. Umhas vezes, ele fez cinema contemporâneo, mas a maior parte das vezes (e muito mais radical) fez o que o cinema devia

ser, anunciando o cinema do futuro. As matérias convocadas, numa duração indestrutível e justa, fazem-se ouvir e ver com tal força que acabam por mostrar-se mesmo a alguém que não queira ver nem ouvir, em ligações nunca apaziguadoras, em inesperados pontos de vista que inquietam e emocionam. Ver o que ele determina pela câmara nunca escondida, presente, nunca ilusão, mas matéria do olhar. O que eu vejo, o que eu ouço, é só o que ele quer que eu veja e ouça. O meu olhar só existe através dos seus olhos cuja visão ninguém espera. E não se pode entrar devagarinho no seu mundo e no seu segredo, ou se entra à bruta ou nunca mais se entra! Como um Deus, ele deseja ser amado, mas Oliveira é Oliveira e não outro, único e grandioso. Há alguém, mesmo não o amando, que não reconheça a secreta soberania de um plano Oliveira? Mas ele sabe, por mais força que o plano alcance, que tem

de admitir o anterior e o seguinte, numa oscilação sem repouso, para assim vibrar, permitindo a metonímia que o cinema é. E é possível tocar nos planos, duas dimensões de luz e sombras projectadas, numa superfície bidimensional distante, 10, 20 metros, às vezes mais, mas de tal modo a matéria é fixada que dos olhos e dos ouvidos, precipitam-se da superfície, sensações que confluem nas pontas dos nossos dedos e os arrepiam, para depois subir ao cérebro e descer, inquietando o coração.

E chegamos ao extraordinário, decisivo e longo *travelling* que acompanha a roda da carruagem ou se quiserem ao plano fixo que muda a cada instante, em que a sombra é parte integrante da luz porque se move, em que o som do pisar da madeira em diferentes chãos, terra, pedra, ervas, cria uma litania emocionante e assustadora. Não é sempre uma carruagem que anuncia a morte? Como ele o fez? Às vezes, os veios das rodas em movimento são inimigos da velocidade do obturador da máquina de filmar. Lembrem-se que nos *westerns*, as rodas das carroças parecem andar sempre para trás? Então o inventor Oliveira colocou a câmara no interior da carruagem de porta aberta e um espelho no exterior, solidário e inclinado para reflectir a roda. Assim encontrou o movimento certo e o quadro perfeito. É um plano único, insubstituível, raro, puro, absoluto, prenhe de solidão, grandioso de intensidade, indestrutível. Apliquem-lhe 20 metáforas, 100 adjectivos e estão todos certos, mas nenhum chega lá. É o triunfo do cinema. No desfilar da roda, o desfilar das cartas de e para Amélia. Uma frase destaque eu: "... espero acabar com um sorriso e um gemido ao mesmo tempo." É que este plano oitavo também será muito mais tarde o nonagésimo quinto, a roda da carruagem que irá trazer o médico até Camilo, médico que o não salvará da cegueira irreversível, terrível destino do grande escritor. Insuportável carruagem da morte, medonho final. Um tiro. A cadeira vazia ainda a balouçar, um charuto no chão ainda a arder, ao lado da cinza que se vai desfazendo. Alguém filmou

assim alguma vez? Isto bastava, mas não basta. *O Dia do Desespero* é um tratado de invenções cinematográficas, é o cinema puro a rebotar por todos os lados. E os actores que se anunciam pelo próprio nome antes de se transformarem nos poderosos e trágicos personagens. Pela mão do mestre, Teresa Madruga é grande, Mário Barroso é sublime. Actores-narradores, actores-intérpretes, actores tudo! Poucas luzes e muitas sombras cercam os humanos desesperados. A violação dos campos e contracampos, sempre a construir, sempre a destruir. Alguém filmou a loucura (do filho doido de Camilo, Jorge) em três planos de génio como ele? O excerto do *Amor de Perdição* assim a nu criando a absoluta emoção a partir do nada, do nada não, do desespero de Camilo, colado sem remédio ao desespero de Simão Botelho, seu antepassado que também ocupou pelo seu invulgar amor a mesma cela ou uma cela idêntica na Cadeia da Relação do Porto, muitos anos antes. Como é possível chegar à emoção pura vendo a sua construção ao mesmo tempo? Meu Deus, quantas palavras seriam necessárias para descrever a reflexão sobre o retrato, sobre a pintura e sobre o cinema que Oliveira estabeleceu neste filme como em nenhum outro? Precisava de tantas páginas para falar desta absoluta obra-prima que, em 75 minutos de prazer que não se pode contar, nos atira para o céu. Ficamos por aqui, que viva o cinema e o grande Manoel de Oliveira! Abram os olhos, e ao mesmo tempo ouçam tudo o que puderem, porque amanhã serão pessoas diferentes.

João Botelho
Novembro de 2015

O DIA DO DESESPERO conta a história verdadeira dos últimos anos do eminente escritor português do século XIX, Camilo Castelo Branco.

Esta evocação baseia-se, fundamentalmente, em algumas das suas cartas. Os textos são, poderemos dizer-lu, o fio condutor da evolução dramática ~~de~~ de um homem viril, polémico e romântico ~~que contrastava~~ ^{instável} com o seu espírito funesto, ~~irreversível~~ e ~~irreversível~~ irresegrado.

Camilo afunda-se sem remissão num conflito íntimo, ou melhor, interno, "um drama em gente" como diria Fernando Pessoa, pois que substancialmente se passa entre ele e ele.

O escritor vinha sofrendo dos olhos e um dia acordou cego. Alma Tormentada como era a dele, havia de ser a cegueira o impulsor para o Acto final da sua vida. Acto final da sua vida?... É o além-túmulo?...